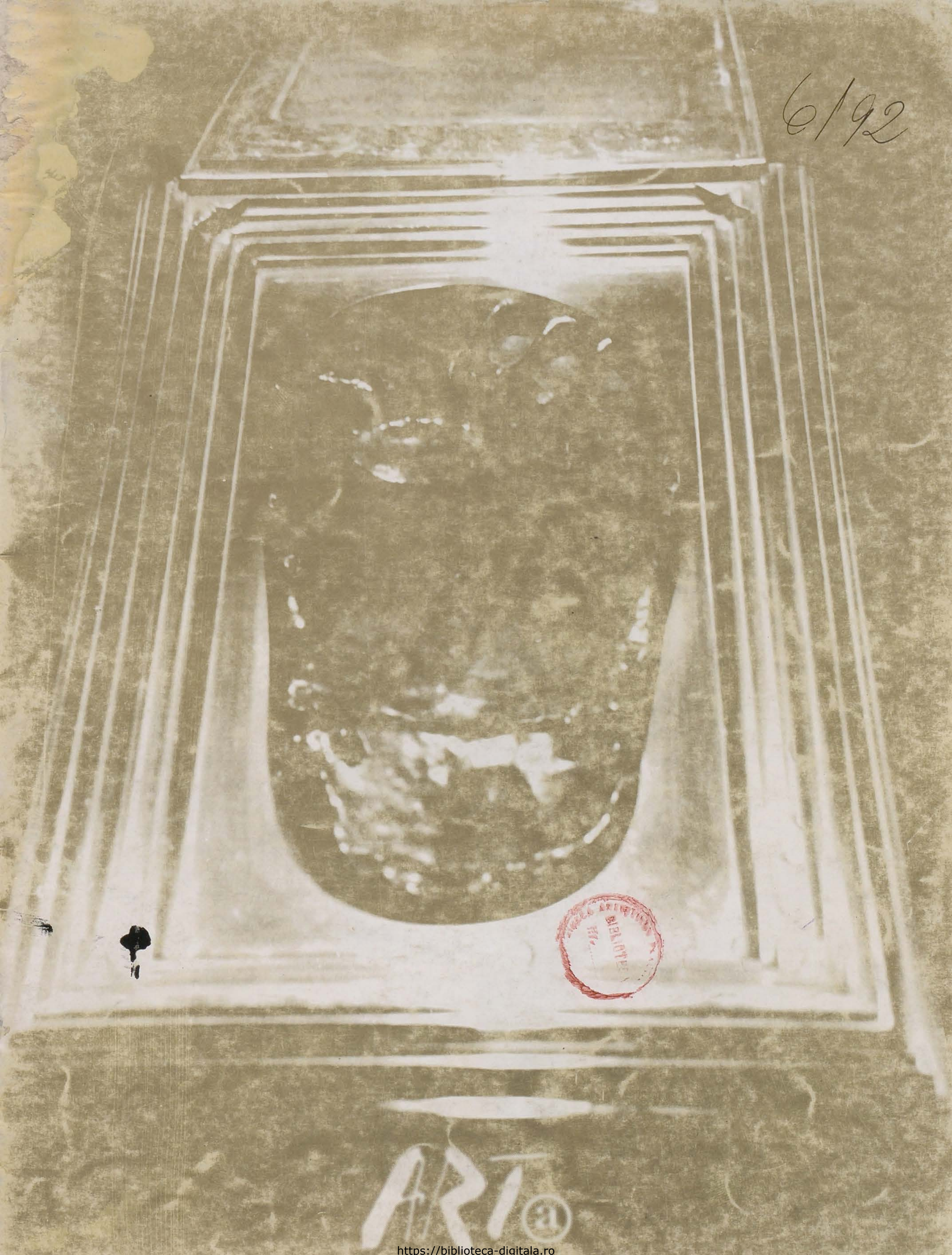
6/92



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

sfîrşit de partidă

Am isprăvit un an de schimbări. Schimbarea editorului nu e atît de stresantă ca schimbarea soţiei, dar poate avea efecte similare asupra imaginii publice. Schimbarea tipografiei e, în pofida aparenţelor, o acţiune mai complexă decît schimbarea domiciliului şi noi am făcut această operaţie de două ori, la vremea cînd oamenii normali se bucurau de vacanţă. Am mai schimbat formatul, grafica, o parte a conţinutului şi, în mod sigur, am pierdut ceva prieteni. Dar nu ţi-a fost niciodată prieten acela care nu îţi mai este.

Am descoperit plăcerea contactelor oficiale şi, la o scară modestă, pe aceea de a cheltui în scopuri nobile banul public. Am avut de a face cu o mulţime de oameni şi chiar cu cîţiva cititori. Am tipări un catalog şi am asistat organizarea unei expoziţii internaţionale. Toate acestea ne-au diminuat, încet dar sigur, energiile şi bugetul. E timpul să ne revenim.

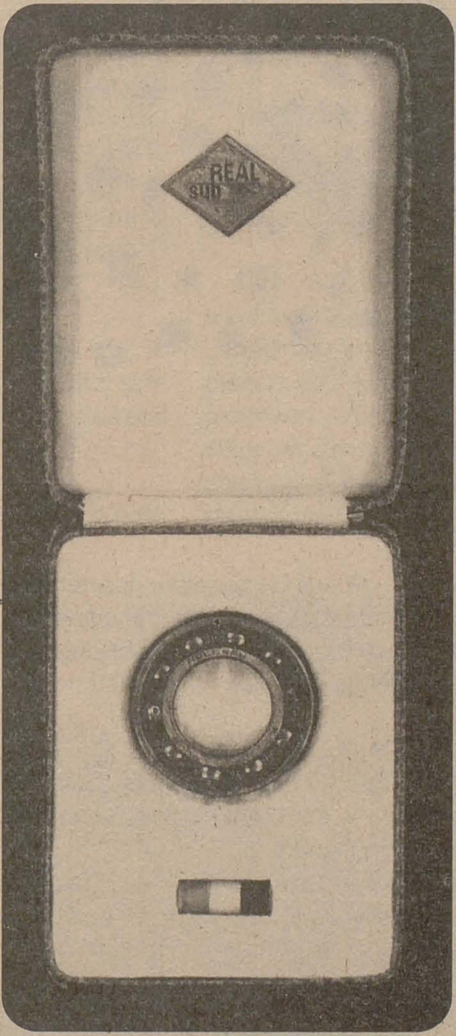
Realizăm acum că ARTa constituie o experienţă cu totul nouă în cultura noastră, în primul rînd datorită efortului constant de a privi către Centru de la Margine, fără nostalgia secretă a "centralităţii". Prin felul cum arată şi prin comentariul implicit asupra "culturii majore", ARTa promovează valoarea alternativului, fără ambiţia instituţionalizării acestuia.

Prezenţa membrilor grupului subREAL în echipa editorială e doar o coincidenţă biografică, fără repercusiuni ideologice. ARTa nu conţine o altă ideologie decît cea cuprinsă în discursul artiştilor înşişi. Şi nici o altă estetică în afara celei a reflectării. Arătăm ce vedem şi tipărim ce primim. Principalele noastre unelte sînt fotografia şi interviul, principalul adversar - interpretarea.

Pentru această abstinenţă merităm, cred, un premiu.

Ianuarie '93

Călin Dan



subREAL - EURASIA (detaliu)

deadline & deadend

We have been through a year of many changes. Changing the editor is not as stressing as changing the wife, but might have similar implications as far as one's private/public image is concerned. Changing the printer is more challenging than moving from an adress to another, and we did it twice, at a moment when reasonable people were enjoying the sunny side of their existence.

We changed the format, the lay-out, some or the content, and, for sure, we lost a lot of friends. But he was not a friend, the one who is no more.

We discovered the pleasures of dealing with the officials, and we enjoyed on a very modest scale spending the public money. We dealed with lots of people and with very few readers. We printed a catalogue and assisted an international show. In all these efforts, step by step, our budget and energies disappeared, and it is time now for recovering. Or is it not?

We realise now that ARTa is a totally new experience in our culture, because, mainly, of its constant effort to look at the center from the margin, without trying to get centralised. By its lay-out and by its way of commenting the mainstream culture, ARTa promotes alternative values without trying to institutionalise them.

The presence of the subREAL people in the editorial staff is just a biographical coincidence, never really transformed in an ideological one. ARTa doesn't contain other ideology than the one included in the discourses the magazine is dealing with. And no other aethetics than the one of the mirror. We show what we see and we print what we get. Our main tools are the photography and the interview, our main fear - the interpretation.

For this abstinence, in look and talk, maybe we deserve an award.

January '93

ISTANBUL

a 3-a bienală internaţională de artă

Hale Tenger

HANS-HERBERT GRUENWALD: Cum de are loc o bienală internaţională de artă contemporană tocmai la Istanbul, deci într-un oraş pe care, din cauza unei prejudecăţi, noi nu-l asociem de obicei cu imaginea unei capitale mondiale a artelor?

IOSIF KIRALY: Se vorbeşte în general despre Istanbul cu o ignoranţă pe care o împărtăşeam şi eu, pînă cînd am fost acolo. Ca şi cum, fiind situat în Răsărit, ar face cumva parte din lumea a treia. Dar după ce am ajuns acolo, mi-am dat seama că aş fi fericit ca Bucureştiul să arate a Istanbul, măcar peste 20 de ani. Mi se pare un oraş mult mai european decît al nostru, cel puţin în domeniul culturii şi al artei. Ei au, ca şi noi, complexul apartenenţei la Europa şi fac eforturi mari, investesc mult în promovarea artei turceşti. Or, promovarea se face nu numai prin trimiterea artei tale în străinătate, dar şi prin chemarea artei internaţionale în ţara ta.

H.H.G.: Cred că aici ai atins o problemă-cheie: în ce măsură se realizează prin alegerea unui astfel de teatru expoziţional - încărcat de semnificaţiile periferiei culturale - o creştere a ponderii pe care o are fenomenul artistic din Est.

CĂLIN DAN: În primul rînd, Istanbulul nu e Turcia, asta este foarte limpede. În al doilea rînd, Istanbulul nu aparţine spaţiului est-european. Putem spune că aparţine spaţiului balcanic, dar în sensul unor clişee de ordin literar-istoric.

H.H.G.: Cred totuşi că putem să luăm Istanbulul ca simbol pentru o cultură care încearcă să găsească echilibrul între Est şi Vest.

C.D.: Un echilibru între margine şi centru, mai degrabă. Pe de altă parte, cred că Bienala şi tot ceea ce s-a întîmplat în jurul ei demonstrează clar caracterul superpus al straturilor culturale şi caracterul închis, impermeabil, al acestor straturi. Adică există Istanbulul bazarului şi al comerţului în general, există Istanbulul artei tradiţionale şi al religiei habotnice, există Istanbulul unei arte consumiste şi de consum, există Istanbulul care nostalgizează şi cochetează cu Occidentul pe plan artistic, de vreo 20-30 de ani, avînd ticurile unui anumit modernism decorativ interbelic, şi există un alt strat, cel pe care-l reprezenta Bienala. Este nivelul care ţine cont, într-un fel, de toate celelalte. Practic, este vorba despre o operaţie biunivocă: pe de o parte, caută să impună în ţara de origine o altă imagine a lumii, iar pe de altă parte, să impună lumii - centrului faţă de care e nostalgică - o imagine a marginii. Şi ambele operaţii cred că sînt sortite

eşecului. Pentru că în centru eşti întotdeauna receptat ca ceva folcloric şi neinteresant, iar în ţara ta de baştină, unde cauţi să fructifici nişte tensiuni locale, eşti receptat ca un fel de ambasador al străinătăţii, care aduce acolo tot felul de miasme otrăvitoare.

H.H.G.: A reuşit Bienala de la Istanbul, prin exponatele sale, conştientizarea acestor două variante de receptare, ilustrînd totodată şi motto-ul ei călăuzitor, şi anume *Diferenţele culturale?*

C.D.: Au fost expuse două categorii de obiecte. Cele care sînt indiferente la discuţia anterioară, la clasificarea anterioară, şi cele care îi aparţin. Cele indiferente veneau să întărească prestigiul internaţional al Bienalei şi să ajute promovarea unei anumite imagini a Turciei, care este în acelaşi timp şi o imagine extrem de volitivă. În termeni de imagologie, Turcia este o ţară extraordinar de dinamică şi volitivă. Ea vrea cuorice preţ - şi în general ştie să plătească preţul - o integrare occidentală. O integrare a cărei cheie este, de fapt, Istanbulul.

H.H.G.: Da, dar nu putem ignora că Turcia are, în acelaşi timp, şi imaginea unei noi puteri în Balcani şi în Asia centrală, concurînd cu cea europeană, dar şi cu cea a islamului fundamentalist.

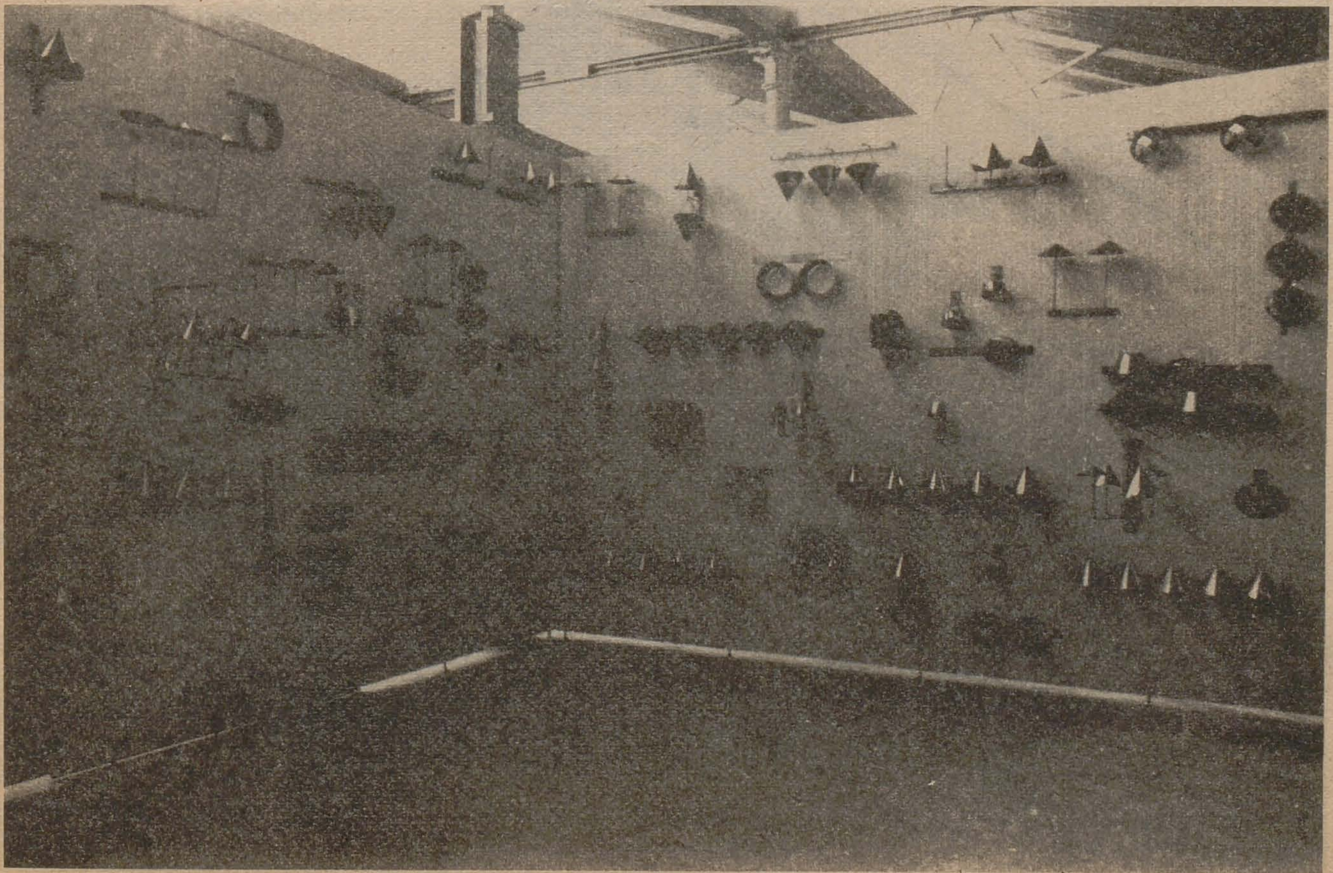
I.K.: Mie mi-a dat într-adevăr senzaţia că emană forţă şi dinamism. Totul mi s-a părut mult mai puternic şi mai dinamic decît mă aşteptam.

C.D.: Voiam să spun că obiectele sînt de două categorii: cele care sprijină această imagine centristă şi, dimpotrivă, cele care pledează pentru teoria descentralizării şi a deconstrucţiei geografice. La nivelul centrului îi avem pe Damien Hirst, Jan Fabre - în general, celebritatea a fost cumpănită cu tinereţea - apoi pe Boltansky, Absalon, Othoniel, deci o serie de nume consacrate de mult timp sau mult vehiculate, în ultima vreme, în context european. Şi pe de altă parte apare exotismul. Americanii, de exemplu, au venit cu ce e mai excentric: o colonie de artişti din zona californiană.

DAN MIHĂLŢIANU: În general, cei cunoscuţi au adus lucrări pe care le-au mai expus, erau deci lucruri bine ştiute. Noi, însă, am venit cu ceva făcut special pentru această ocazie. La fel şi ruşii. Poate şi polonezii.

C.D.: Cel mai puternic, mai coerent, mi s-a părut pavilionul austriac. Erau patru artişti, fiecare cu o personalitate bine definită, şi care construiau împreună un discurs unic extraordinar de puternic, la antipodul celui american. Americanii erau foarte depersonalizaţi, uneori chiar trivial de obiectuali. Aici, dimpotrivă, era un personalism foarte sec, foarte dur, precum şi un fel de ironie răutăcioasă.

Sonja Oudendijk



https://biblioteca-digitala.ro

H.H.G.: Cum s-a făcut selecţia?

C.D.: Eu cred că selecţia a fost o problemă de consens. Vasif Kortun - comisarul Bienalei - a lansat această idee, obsedat fiind de locul în care trăieşte, de acest topos al Istanbulului, şi a pornit de la ideea diferenţei, care e şi un loc comun în teoriile actuale despre artă şi despre cultură. Şi a mers, în continuare, pe alegerea unor comisari naţionali şi a unor artişti în consens cu această idee. A călătorit, a căutat să vadă lucruri care s-ar potrivi conceptului iniţial şi care, sigur, ar ţine şi de o strategie promoţională. Probabil că, din punctul lui de vedere, miza au constituit-o Turcia, ţările est-europene, Canada şi, în rest, cîteva vedete.

H.H.G.: S-a conturat pînă la urmă o imagine concludentă asupra acelor *diferenţe* propuse ca temă participanţilor la Bienală?

D.M.: Cred că e vizibilă o diferenţă între Est şi Vest, dar nu cred că ea a fost premeditată. Era, de pildă, o diferenţă netă între ruşi şi americani.

I.K.: Şi chiar între austrieci şi ruşi, sau între austrieci şi americani.

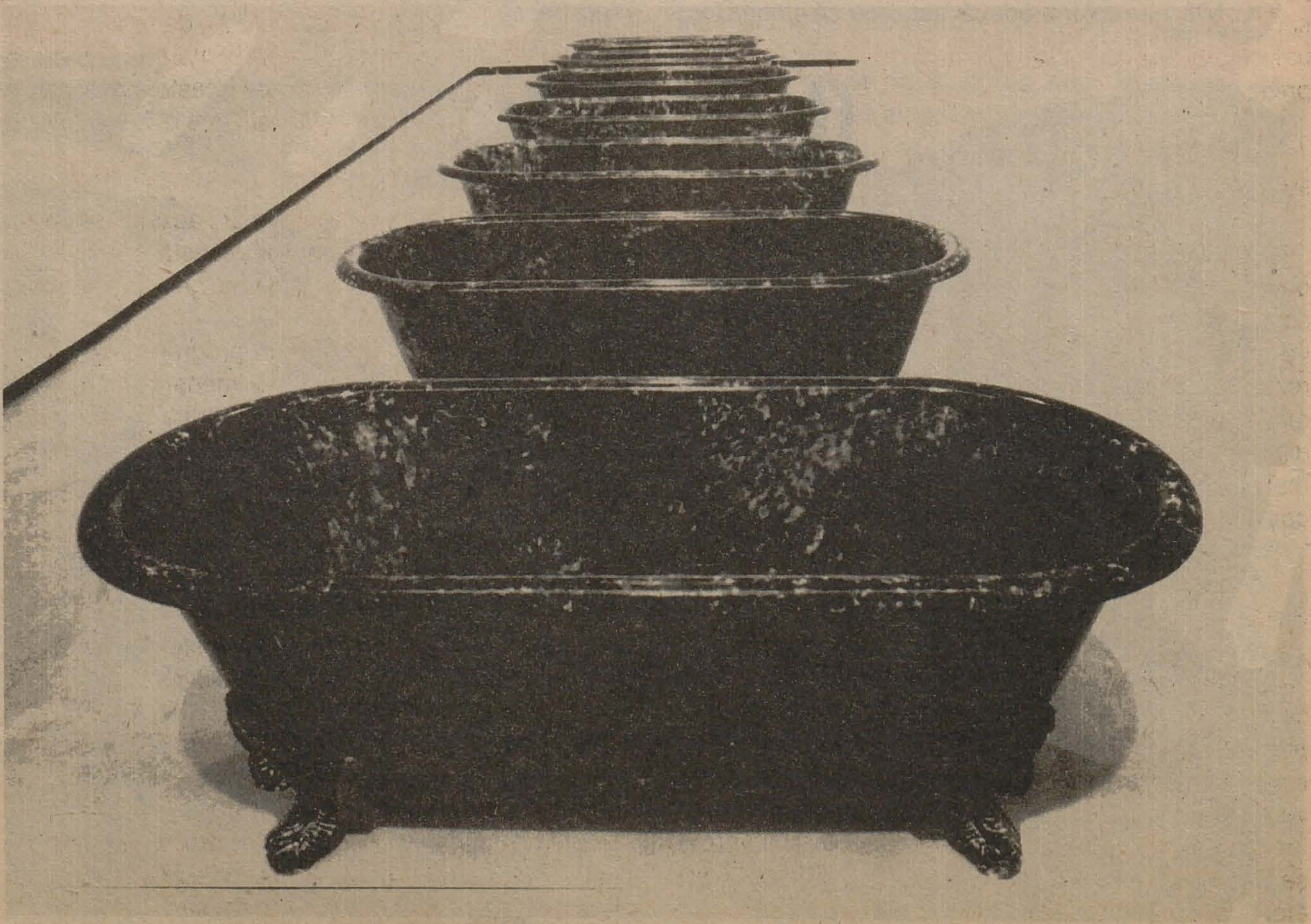
C.D.: Mie mi se pare că deja operăm cu nişte termeni depăşiţi. Dacă tot se vorbeşte despre regionalism, despre culoare locală, despre specific individual, pînă la urmă, toate aceste diferenţe între Est şi Vest, la modul major, dispar. Hai să zicem, la un moment dat, că noi, aici, practicăm un tip de artă mai pauperă şi că sîntem determinaţi economic. Dar, atunci, ce se întîmplă cu americanii faţă de austrieci?

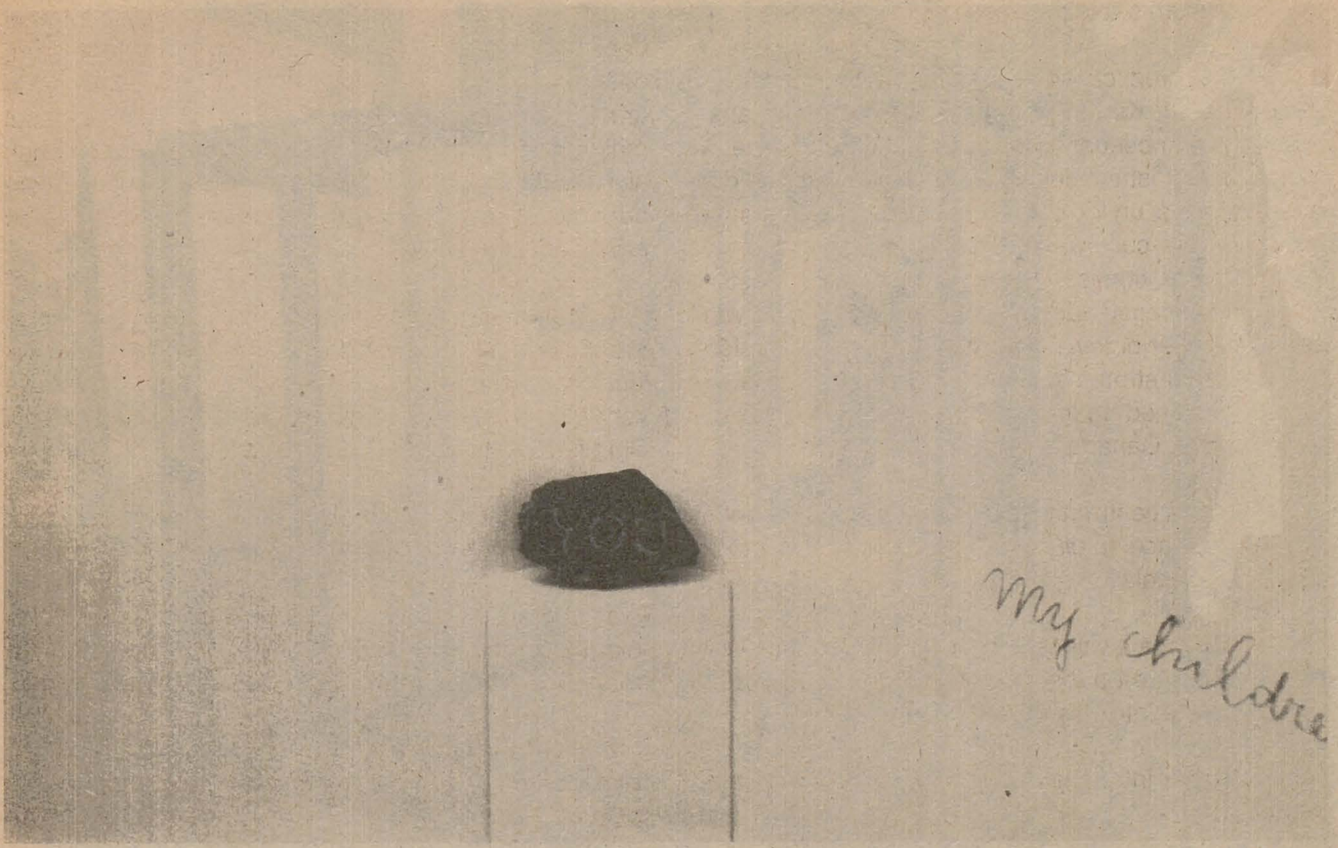
D.M.: Referindu-mă la diferenţa dintre americani şi ruşi, voiam să spun ca americanii erau mult mai zonali şi locali, prezentînd cultura lor amerindiană, în timp ce ruşii veneau cu problema capodoperei - arcul de triumf al lui Constantin, Mona Lisa ş.a.m.d.

C.D.: Da, tonul dominant era de consum al marilor zone simbolice, într-un fel de "muzeu al capodoperelor". Deci, pînă la urmă contează, cînd faci o astfel de expoziţie, în ce strat sapi, la ce fel de indivizi, la ce micro-zone faci apel. Adică eu nu ştiu dacă Jan Fabre poate fi considerat reprezentativ pentru arta belgiană.

H.H.G.: Lucrarea expusă de *subREAL* are, după părerea mea, un specific românesc foarte pronunţat, în conţinut, şi un caracter supranaţional, în formă. Se poate

Jan Fabre





Nedko Solakov

spune că, dincolo de diferenţe, a existat un element unificator, internaţional, al Bienalei, prin genul instalaţiei, practicat de majoritatea artiştilor?

D.M.: De fapt, se merge mai departe decît la simpla instalare a unor obiecte.

C.D.: Cred că răspunsul e: da, instalaţia a fost dominantă. Probabil că asta a decurs şi din viziunea coordonatorului, acesta a fost tipul de medium pe care el l-a încurajat. Presupun, de altfel, că şi în Turcia există o rezistenţă în faţa unor astfel de modalităţi artistice. Acolo masa de ignoranţi e mult mai compactă decît în alte ţări din Balcani, dar există şi un strat de intelectuali mai activi, mai dinamici. De aceea, conflictele sînt mai la vedere, dar şi rezultatele sînt mai importante.

H.H.G.: Aţi perceput ceva din ecoul mediatic al Bienalei?

C.D.: Deocamdată e prematur să vorbim despre aşa ceva. Expoziţia încă nu s-a închis, nici dosarul ei de presă. Dar importanţa care i s-a acordat pe plan local a fost evidentă. Sponsori de greutate au sprijinit iniţiativa, vernisajul a mobilizat o lume impresionantă. Oricum, faptul că Bienala se află la a treia ediţie dovedeşte că ea se bucură de consideraţie. De asemenea, e de notat efortul de a se pregăti un spaţiu anume.

I.K.: Da, o fostă fabrică de confecţii, de fapt o fabrică de fesuri -*Feshane*- care va deveni primul muzeu de artă contemporană al Turciei autoarea acestei restaurări e Gae Aulenti, care a transformat şi Gare d' Orsai într-un muzeu

H.H.G.: În timp ce ediţiile anterioare au cuprins numai operele unor vedete occidentale, această a treia ediţie şi-a propus un program mai larg, mai generos parcă.

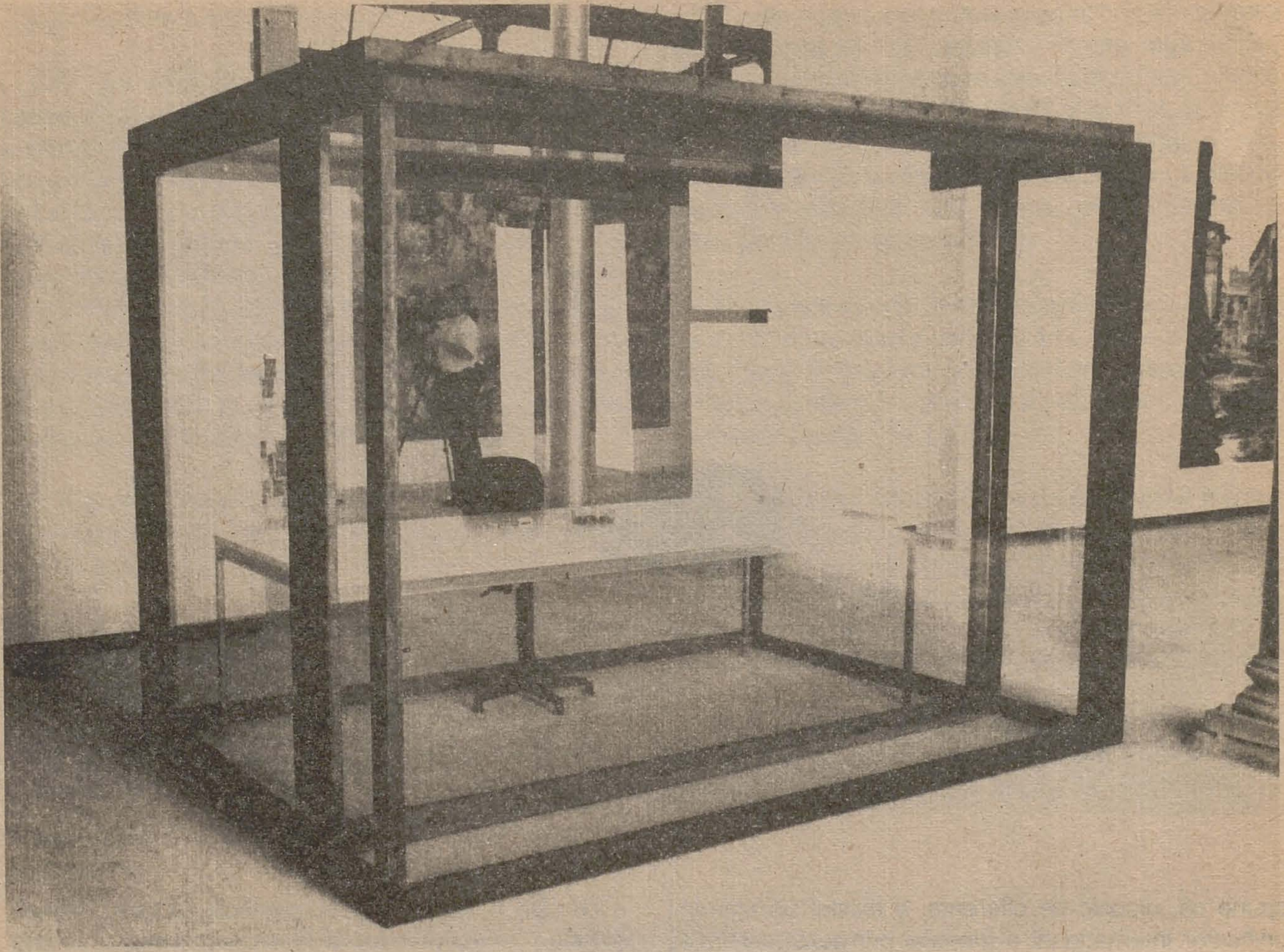
C.D.: Cred că e vorba de un program prospectiv. Sigur că această ediţie datorează imens celor care au precedat-o şi care au mers întrucîtva pe marile locuri comune, pregătind terenul. A venit momentul în care se poate face ceva mai mult sau mai puţin direcţional. Un program care să includă nişte vedete, iar pe lîngă vedete, în mod determinant, şi nişte nume mai puţin vehiculate, dar care au un nivel problematic comun cu numele mari.

H.H.G.: Deci a fost vorba despre nişte diferenţe, dar şi despre aplanarea lor prin etalarea în expoziţie.

C.D.: Într-un fel diferenţele se aplanează, iar în alt fel se accentuează.

H.H.G.: Implicit, acest program de promovare a zonelor şi regiunilor oferă şansa de a scoate în evidenţă atît diferenţele cît şi asemănările. Dacă e să vorbim despre

https://biblioteca-digitala.ro



Damien Hirst

instalaţia voastră, m-am întrebat de ce n-aţi numit-o *Eurasia Mică,* pentru a depăşi analogia, oricum evidentă, cu lucrarea lui Beuys. Beuys are un fel de patetism, o componentă mesianică, pe cînd *Eurasia* voastră *Mică* are, pe lîngă estetismul şi eleganţa ei formală, un specific local băşcălios şi ludic, pe care-l putem numi balcanic şi mic-asiatic.

Oare conotaţiile obiectului *trotinetă,* legate de copilăria noastră, dar şi de ritmul de dezvoltare a societăţii româneşti, au fost receptate?

I.K.: Obiectul se leagă de o conjunctură economică pauperă. Era frecvent şi în Europa de Vest, în perioada de după război. E un vehicul modest, care implică această conotaţie de sărăcie.

H.H.G.: Dar trotineta românească, construită cu inventivitate, folosind rulmenţi în loc de roţi, mergea mult mai repede decît cea cu cauciucuri.

C.D.: Toate conotaţiile pe care le putem discuta la nivel biografic, sentimental sau simbolic, sînt garantate prin abstracţia formei. Pentru că un obiect cu cît este mai abstract, cu atît este mai deschis spaţiului conotativ.

H.H.G.: Latura formală la voi e întotdeauna foarte importantă. Dincolo de puterea de impact a conţinutului, a anecdoticii, a ironiei conjuncturale.

C.D.: La un moment dat ne-am întrebat dacă nu cumva e vorba de un cu totul alt tip de a gîndi obiectul artistic.

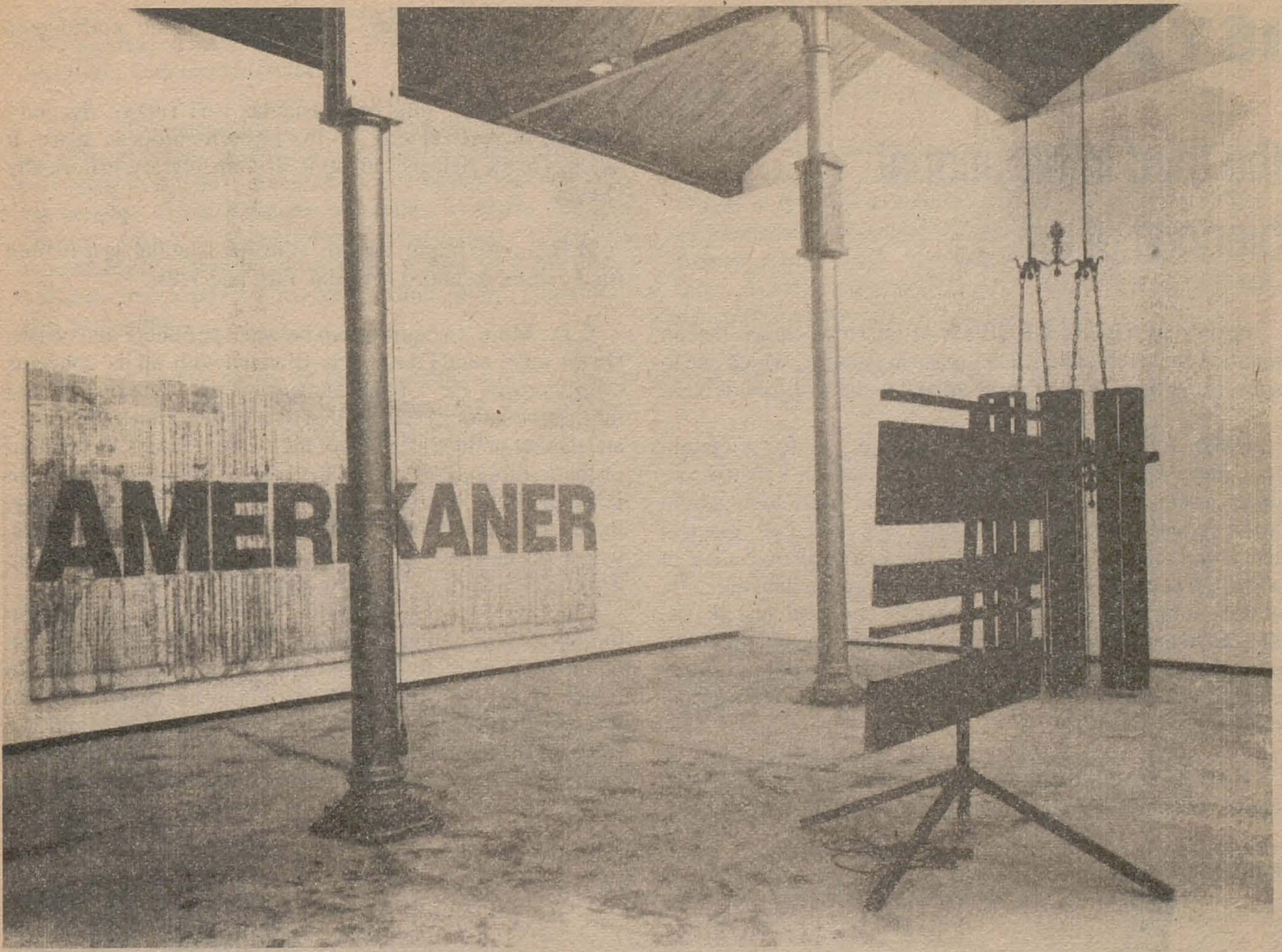
De altfel, o gîndire europo-centristă a promovat, chiar în postmodernism, o sinteză foarte subtilă între ceva specific local sau zonal şi ceva de ordin general.

D.M.: Deşi trotineta nu e ceva specific românesc şi nici rulmentul nu a fost inventat de români, totuşi *Eurasia* noastră a fost receptată ca ceva foarte românesc.

H.H.G.: Este destul de uşor ca *Eurasia Mică* - daţi-mi voie s-o numesc mai departe aşa - să fie percepută ca specific românească, dat fiind că în ultimul timp imaginea României a fost asociată cu sărăcia şi cu festivismul de care voi, grupul *subREAL*, vă bateţi joc şi pe care le convertiţi într-o elegantă formulă.

De altfel, orice lucrare artistică devine mai interesantă prin faptul că transportă imagini zonale. Iar în *environment*-ul vostru, obiecte hilare, modeste, instalate însă

https://biblioteca-digitala.ro



Heimo Zobering, Manfred Erjautz

distincţie, capătă o puternică tensiune plastică.

I.K.: Sîntem preocupaţi tot timpul de faptul că e foarte uşor să cazi în caricatural, în băşcălie, ceea ce nu e tema noastră. Dimpotrivă, e vorba să imprimi un anumit tragism lucrării, oricum o gravitate - o ironie gravă, dacă se poate spune aşa.

H.H.G.: Pendularea între diferite registre, chiar în cadrul aceleiaşi instalaţii, îi garantează pînă la urmă expresivitatea. Este foarte românească această oscilare între băşcălie şi gravitate, între hilar şi tragic sau între aleatoriu şi compoziţia elegantă.

C.D.: Mai degrabă cred că dacă într-o instalaţie de-a noastră e ceva specific românesc, este lipsa indiferenţei, pe cînd obiectul occidental este de regulă indiferent, estetic vorbind. Indiferenţa este ceva care nu ne aparţine şi în care nu ne simţim bine. Probabil că, la nivelul mentalităţii comune de la noi, cel mai supărător lucru din arta occidentală este tocmai indiferenţa.

H.G.: Şi eu cred că în asta constă şansa artei din Est, în acest nou tip de angajament şi de mesaj. Dar mă întreb cum de n-au fost aleşi de la noi artişti pe care opinia publică îi consideră "exponenţi ai autenticului românesc", adică artişti care se inspiră în mod ostentativ din nişte tradiţii creştine ale locului.

C.D.: Nu cred că există ceva mai fioros tradiţionalist decît ceea ce au făcut americanii la Istanbul. Pe de altă parte, majoritatea participanţilor practică fie un discurs internaţionalist dur (de pildă austriecii), fie un discurs minoritar foarte puternic (canadienii).

Eu cred că ceea ce fac la noi artişti precum cei la care te referi reprezintă, de fapt, o artă oficială şi exprimă opţiunile şi atitudinile majorităţii. A devenit efectiv un fenomen de masă, care nu iartă pe nici unul din zona mediocrilor. Mediocrii dau criteriul masei. Pînă acum mediocrii erau nişte pictori post-ciucurencişti, acum ei sînt pictorii ortodoxiei. Sigur că obiectul de o anume calitate profesională pe care îl produce arta ortodoxă are un impact imposibil de neglijat, pe plan artistic vorbind. El are însă şi un cusur ce îl face netransportabil în spaţiul acestei Bienale - e rezultatul unei atitudini ofensiv majoritare. Or, artistul e prin definiţie minoritar şi nesupus consensului...

(dezbatere înregistrată în redacţie)

https://biblioteca-digitala.ro

ISTANBUL

the third international biennial of art

HANS-HERBERT GRUENWALD: How comes that an international art biennial takes place in Istanbul, which due to some prejudices doesn't quite appeal to the world-wide arts.

IOSIF KIRALY: Generally speaking, there's a certain ignorance when talking about Istanbul, which I shared too, until I got there. As if being located in the East Orient would mean belonging to the third-world. But once I've reached Istanbul, I realized I'd be happy to live in a Bucharest alike in about 20 years at least. It's a lot more european than our city, at least as far as culture and arts. At the one hand, just like us, they have the complex of belonging to Europe and they pay a lot of efforts in promoting the turkysh art. Promoting means sending outside your own art as well as hosting the international one.

H.H.G: You've touched the clue-topic. How does the choice for such an exhibiting theater - stuffed with cultural peripheries significances - increase the artistic phenomena from the East?

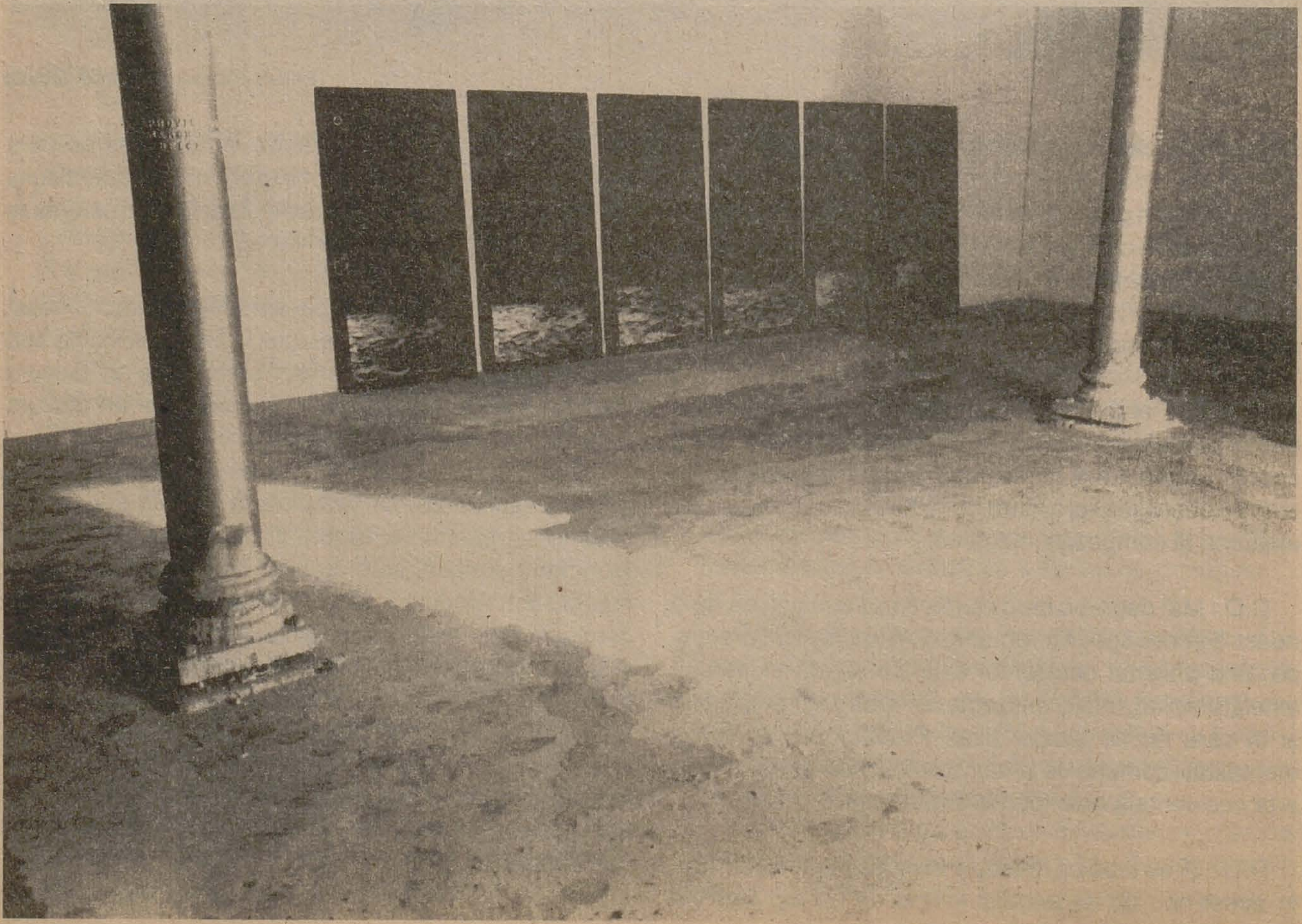
CĂLIN DAN: First of all Istanbul isn't Turkye. Second - Istanbul doesn't belong to the Eastern-european space. It belongs to the Balcanes in terms of some literary-historically clichés.

H.H.G.: We might though consider Istanbul as a symbol for a culture balanced between East and West.

C.D.: More an equilibrium between periphery and center. On the other hand I think this Biennial with all its concerns clearly proves the topper character of the cultural strata and the tight isolationist character of those strata. Generally there's an Istanbul of the Bazar and of the trading, there's an Istanbul of the traditional art and of the bigoted folowers, there's an Istanbul of the consumerism and of the art for consuming, there's an Istanbul longing for the Occident, for 20-30 years, who looks as some sort of an inter-war decorative modernism. This level includes somehow all the others.

Practically it's a bi-univoque operation: on one hand to impose in your country a different image over the world and on the other hand, to impose to the world - to the center - an image of the periphery. Both operations are destined to the failure. Because, for the center, you'll always be somehow folklorical and uninteres-ting, and in your own country you'll be the foreign ambassador who brings in all sorts of poisoning stinks.

Mikolaj Smoczynski



https://biblioteca-digitala.ro

H.H.G.: Has this Biennial, through its exhibits, succeed in fully awaring of these two ways, ilustrating in the same time the motto: *Cultural Differencies?*

C.D.: Two categories of objects were exhibited: the ones out of the previous discussion and classification and the ones belonging to it. The first ones were increasing the international prestige of the Biennial; promoting a certain image of Turkey which is an extremely volitive one. Turkey is remarkably dynamic and volitional. Would give any price - and know how to pay it - for a western integration. This union's clue is Istanbul.

H.H.G.: Turkye means in the same time a new power in Balcanies and Central Asia, competing with the European ones and with the Islam fundamentalism too.

I.K.: It indeed looked to me like flowing force and vitality. Everything was more than I expected.

C.D.: I meant the objects are of two kinds: the ones pleading for the centrist image and the others - for the decentralized theory and for the geographical deconstruction. For the center we have Damien Hirst, Jan Fabre - celebrity went along with youth - then Boltansky, Absalon, Othoniel - some famous names for a long while in the European context. On the other hand we have the exotic and the Americans, which came with what they found excentric - a whole Californian artists settlement.

DAN MIHĂLŢIANU: Generally, the well known ones have brought already showed works, already known pieces. We came up with something done especially for it. Same as the Russians. Maybe as the Polish, too.

C.D.: The most powerfull in expression and coherent seemed to us the Austrian pavillion. There were four artists with a well defined personality, which had put together an extraordinarly powerful discourse, at the opposite of the American one. Americans were very de-personalized, sometimes vulgarly objective. The Austrians were harshly personalized, and had a kind of a nasty irony.

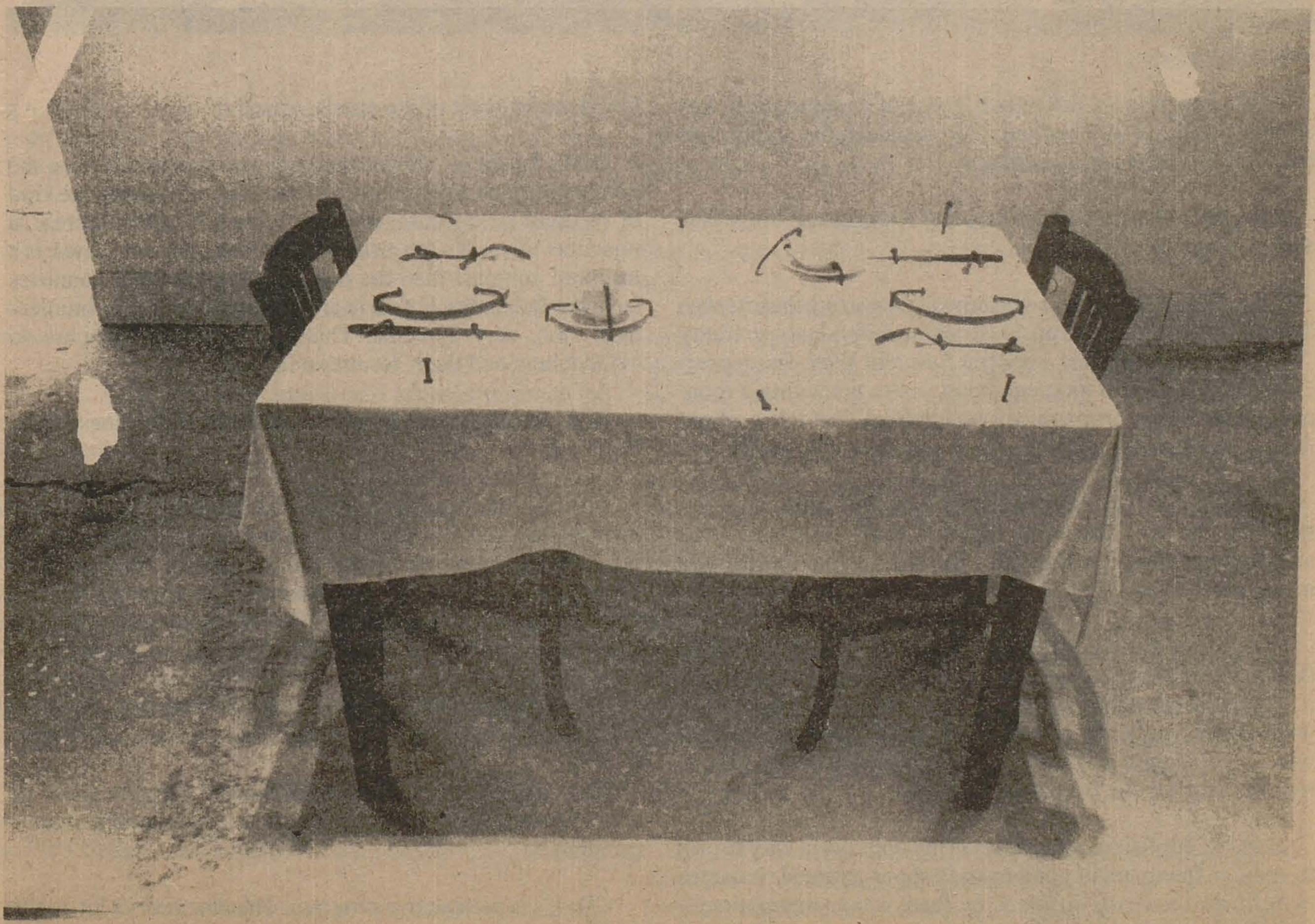
H.H.G.: How about the selection?

C.D.: I believe it was a matter of agreement. Vasif Kortun - the Biennial's Curator - gave the idea, being obssessed with the place he lives in; this Istanbul-topos. He started from the differential idea which is a common place in the present theories about art and culture. He chosed the curators and the artists according to it. He traveled around, he searched for things to fit in the initial concept and to promote for sure an exhibiting strategy.

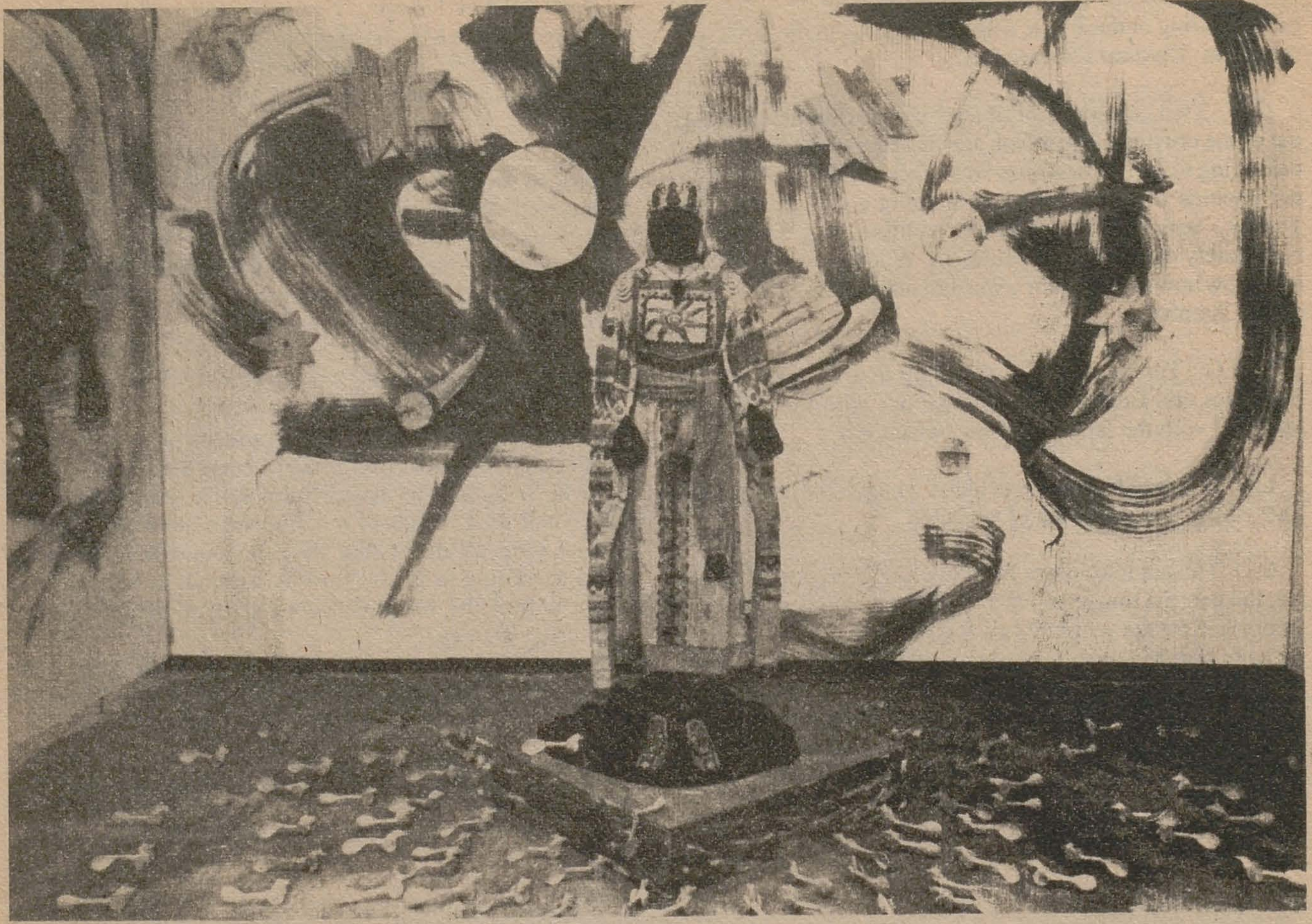
Probably from his point of view he gambled on Turkey, the East-european countries, Canada; for the rest - a bunch of stars.

H.H.G.: Did this topic of the differencies bring a conclusive argument?

Mariusz Kruk



https://biblioteca-digitala.ro


Georgi Ostritsov

D.M.: I believe the difference between East and West was obvious, but not deliberated. For instance the opposition between Russians and Americans.

I.K.: Even between Austrians and Russians or Austrians and Americans.

C.D.: I guess we're overwhealmed when using these terms. Speaking about regionalism, local colour, individual specificity - the major differencies between East and West dissappear. Let's say at a certain moment, here, we're practicing a more pauper art, being economicaly ascertained. But what about Americans and Austrians?

D.M.: About Americans and Russians I wanted to say the first ones were a lot more located; presenting their own amerindian culture, while the Russians came with the masterpiece topic - Constantin's Triumph Arch, Mona Lisa.

C.D.: Indeed, the persistant tone was about the consume in the symbolic zones inside a Masterpieces Museum. So when it comes about such an exhibition, what really matters is which strata you're digging in, what kind of fellows involved, what zero-zones you call. I don't know if Jan Fabre is representatif for the Belgian art.

H.H.G.: SubREAL's work has in my oppinion a very strong Romanian flavour in its content and a super-national character in its form. Above the differencies, there was an international, gathering element in this Biennial, according to the installation done by most of the artists, wasn't it?

D.M.: I believe the answer is: yes, installation was the dominating one. Probably it was the Curator's vision; the kind of medium he encouraged. I suppose in Turkey there's a rejection towards such artistic ways. The ignorant crowd is a lot more compact than the one found in the other countries from the Balcanies, but there are some (active) sharp intellectuals too, very dynamic. That's why the struggles are so evident here and their results so important.

H.H.G.: What did you get from the media echoes of the Biennial?

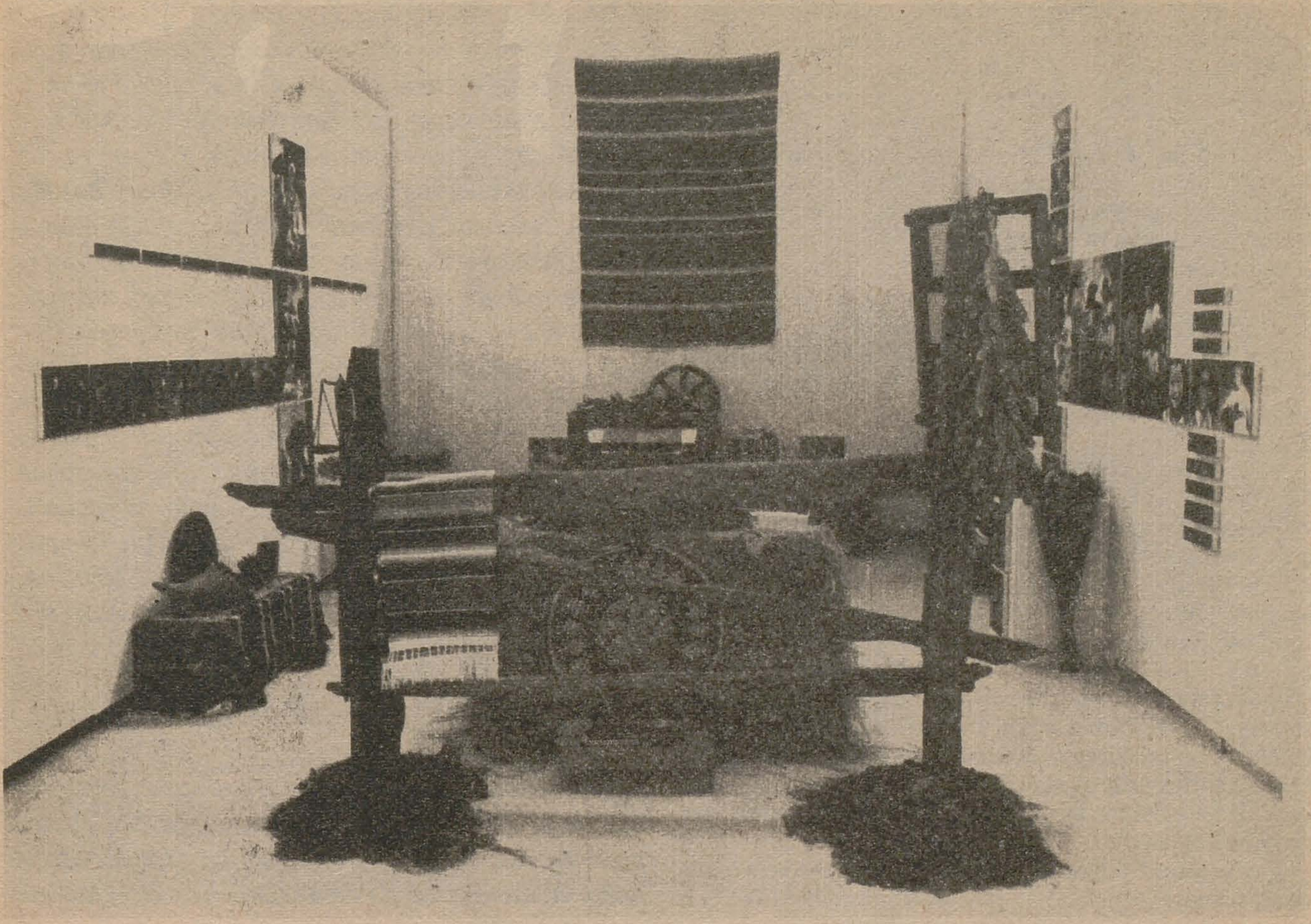
C.D.: So far it's too soon. The exhibition is still on, just like its press-dossier. But the local importance was undoubtfully big. The sponsors encouraged the initiative, the opening, calling up here an impressive assemblee. Anyway the fact that the Biennial had its third edition proves consideration for. To be also noticed the effort to prepare a special space.

I.K.: A former manufacture (infact a Fez Factory - *Feshane*) which became the first contemporary Art Museum of Turkey.

H.H.G.: The previous editions showed only the works of some western stars; this third one had a wider and generous program.

CD: It's a prospective program. This one owes a lot to the first ones, which seemed more common place for us, prepa-

https://biblioteca-digitala.ro



Deborah Small

ring it. Now's the time to do something more or less oriented. This program included besides stars some less famous names, meeting at joining together the topic-level.

H.H.G.: So it was about differencies and settling through exhibiting.

C.D.: Somehow the differencies were both streightened out and accentuated.

H.H.G.: Promoting the zones and regions through the program gives the opportunity to show both the differencies and the similarities.

About your installation I was asking myself why didn't you titled it *Little Eurasia* to surpass the analogy somehow evident with Beuys' work.

Beuys got a sort of pathetic in, a mesianic component, while your *Little Eurasia* has, besides the esthetism and the formal elegance, a local funny and playful specific, which we may call balcanic and little-asian.

Is it that the conotations of the scooter could anyhow be related to our childhood and to the rythm of developping in the Romanian society?

I.K.: The object is related to an economicaly pauper circumstance. It was frequent in the Western Europe after the war. It's a modest vehicle which implies this poverty meaning.

H.H.G.: But Romanian scooter built up ingeniously, using roller bearings instead of wheals, skates a lot faster .

C.D.: All the biographic, sentimental and symbolic connotations are guarenteed by the abstract form of the object. The more abstract the object is, the wider the meanings are.

H.H.G.: The formal for you is always so important. Besides the content's, the joke's and the irony's impact.

C.D.: I've even asked myself if it isn't a matter of a whole new way of conceiving the artistic object. An Europo-centrist thinking; promoting in the post-modernism a subtle synthesis between the local specific and the general.

D.M.: Even the scooter isn't entirely Romanian, neither the roller bearings were invented by Romanians, our *Eurasia* though has been accepted as very Romanian.

H.H.G.: It's so easy that the *Little Eurasia* (alow me to call it this way) would be seen Romanian, because Romania's image has been lately confounded with poverty and the festival-mania you were making fun of and turned into formal elegance.

Any artistical work is more interesting when carrying regional images. And in your environmental funny objects, modest objects putted together with distinction hold a strong plastic tension.

I.K.: We're concerned that it's so easy to fall into caricature or mockery, but it isn't out theme. On the contrary, it's about giving a tragical touch, soberness, a serious irony - if it makes sense.

https://biblioteca-digitala.ro

H.H.G.: Swinging on various scales; even inside the same installation guarantees its expressiveness. From pulling somebody's leg to sobriety it's such a Romanian way, between laughters and tragedy or aleatory and elegant composition.

C.D.: I'd rather take as very Romanian in our installations the lack of the careless; from an aesthetic point of view. Passivity doesn't fit us and wouldn't make us confortable with it. Our mentality points, probably, as the most bothering thing of the western art exactly this indifference.

H.H.G.: I consider this as the estern'art's chance in this new type of commitement and message. But I wonder why weren't chosen the most specific and authentic Romanian artists?... I mean the bold ones, using (some) the christian local tradition.

C.D.: There isn't any more ferocious traditionalism than the one of the Americans in Istanbul. On the other hand the majority of the participants practices either a rough internationalist discourse (the Austrians for once) or a strong minoritarian one (the Canadians). I believe the artists you were refering at represent an official art and express the majority's options and attitudes. It is entirely a mass-phenomenon including the whole mediocrity zone. The mediocres give the masses-criteria. Till now they were the post-impressionists, now they are the Orthodoxists. The professional object of the Orthodox art produces a certain impact which is impossible to neglect artistically speaking. But it does have a flow, which can't find its place in this Biennial - the result of an offensive majority attitude.

The artist is by definition singular and disobedient to the consens...

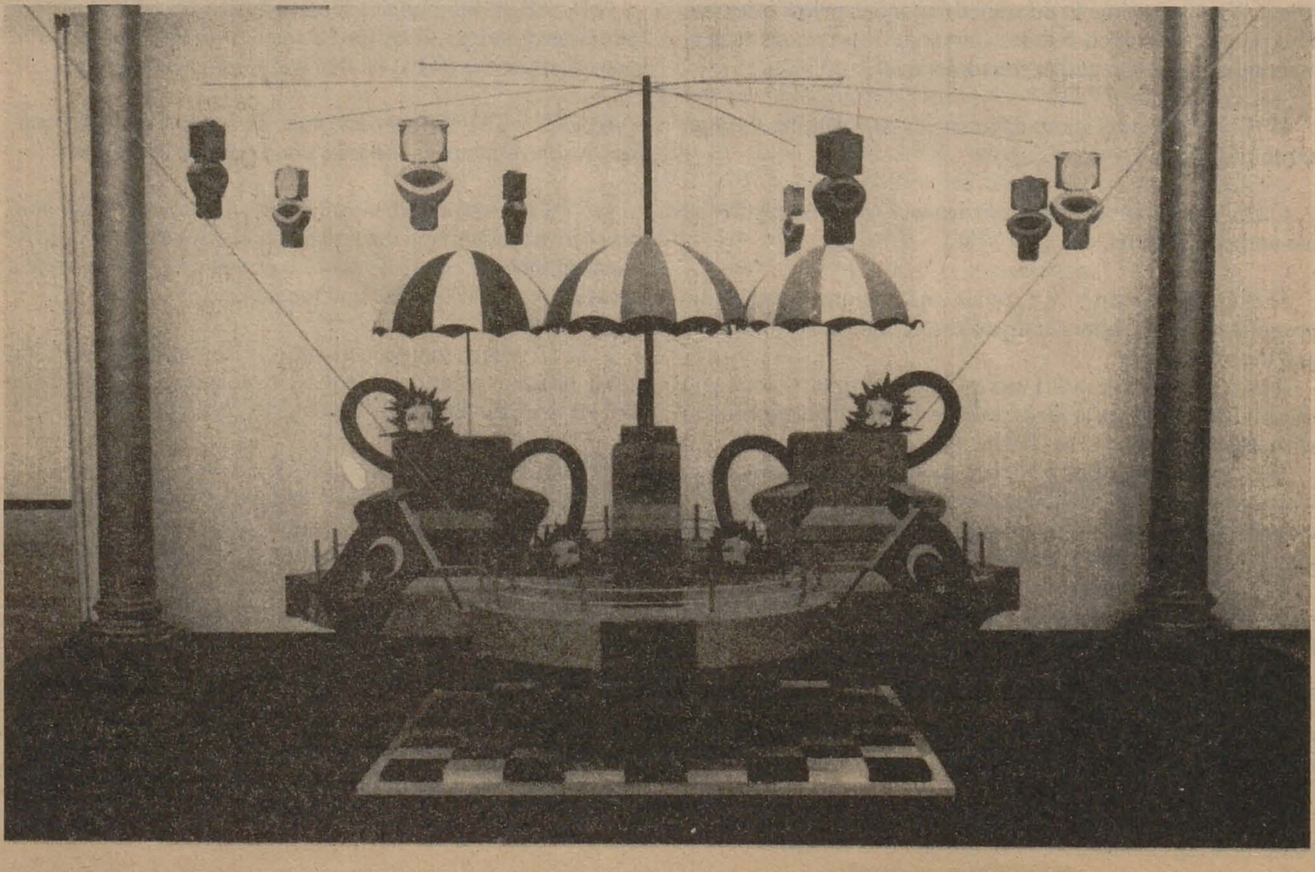
DAN PERJOVSCHI

un camion de flori ofilite-Boltanski. penumbră. miros mortuar. căzi de baie albastru-Fabre. bufniţe Murano. zgomot de rulmenţi. ruşii. terminator doi. Absalon şi camera albă. vulva. instalaţii de perete. Damien Hirst în sticlă. un whisky de căciulă. vama şi Murat. bazar şi Istanbul. bienala. pavilionul austriac. ce este o instalaţie? dacă nu le trimiteţi azi, o să expunem sigla Tarom. sute de trotinete. rulmenţi. zgomot de rulmenţi. zgomotul de rulmenţi nu-i place lui Fabre. alţi ruşi. instalaţie de aer. te lipeşti de podeaua polonezului. Ţepeş şi Dracula. care a omorît mulţi turci. Ţepeş. Topkapî. pe zid, simetrice, neclintite, nesfîrşite, roşii, merite socialiste clasa rulment. pe jos, devălmăşite, ambuscate, confuze, trotinete cu rulmenţi. şi zgomot de rulmenţi. care nu-i place lui Fabre. fabrica roşie şi arhitectura italiană gri. fotografii cu chinezo-americancă în peisaj. doi pe doi. color. vernisaj cu Ludwig. băieţii lor cu ochi Virgil. disco-vulva. taxi. taxim. cornul de aur. aur cu toptanul. feţe. lucruri. faxuri. milioane. lei.

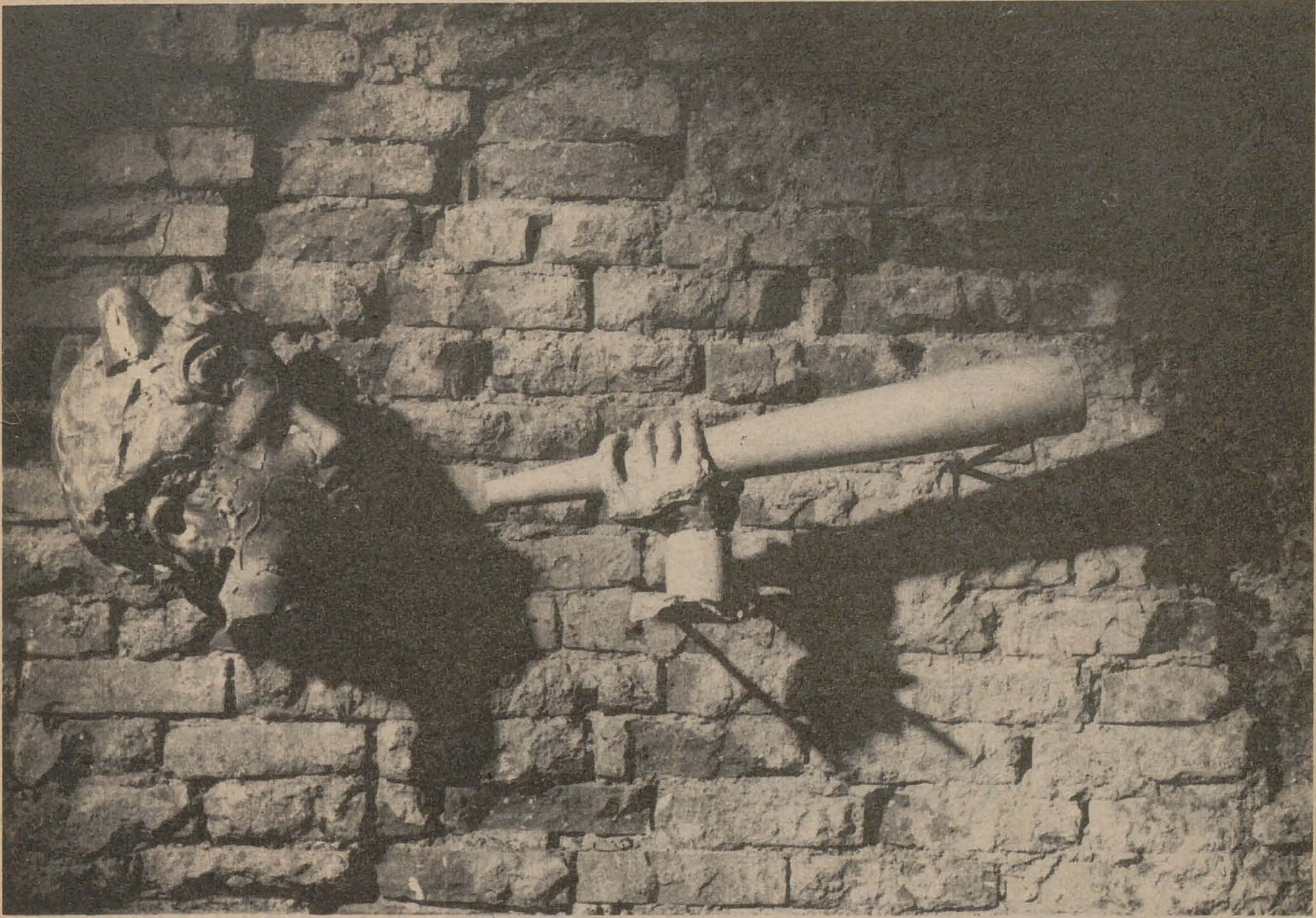
şi toate astea trebuie decontate. subREAL.

Bienala de la Istanbul a fost o expoziţie solidă prin calitate şi conciziune. Lucruri tari şi nume tari. Am fost prea implicat în efortul participării ca să pot despărţi faptul în sine de faptele dimprejur.

Selim Birsel



https://biblioteca-digitala.ro



GORDUZ

verticalitatea nevăzută

Un artist există, poate, dinainte de a se naşte - îmi spunea Vasile Gorduz. Să tot fie de atunci opt sau chiar zece ani, Gorduz încă nu-şi adunase laolaltă opera într-o expoziţie personală, lucrările sale, cîte una sau două, se puteau vedea prin marile colective. Iar în atelier, cînd aveai privilegiul să-l vizitezi, erau răsfirate, ascunse, modeste: nişte prezenţe nebătătoare la ochi.

Aserţiunea lui Gorduz, pe care am citat-o, nu trădează, cum s-ar putea să pară unora, o conştiinţă a importanţei personale, a menirii alese. Dimpotrivă, ea exprimă o atitudine profund neorgolioasă. Sculptorul se vede pe sine ca purtător de cuvînt, ca executor al unei misiuni pe care nu el şi-a propus-o, nu el şi-a stabilit-o, ci doar a încercat să-şi apropie sensul ei, printr-o îndelungată muncă de studiu, de descifrare.

Drumul către descifrare - spune Gorduz - *este ceea ce îl menţine pe om vertical.* Şi spunînd aceasta, el are în vedere nu verticalitatea agresivă, adesea obraznică, a unei sculpturi care se înstăpîneşte dominator asupra spaţiului, ci verticalitatea spirituală. O sculptură aplecată sau ghemuită, o figură îngenuncheată sau prosternată, un gest de rugă, de îmbrăţişare, de ascultare a pămîntului, pot fi un îndemn la descoperirea şi păstrarea acestei nepămîntene verticalităţi: *E mai bine să ne purtăm vertical decît să lăsăm semne verticale. Ca oameni trecători ce sîntem, încercăm să fim verticali prin spirit şi să lăsăm după noi nişte semne de bun-simţ.*

De la început am remarcat, pe de o parte, **primitivitatea**, iar pe de alta, caracterul de **naturalitate** al sculpturii sale. Chiar şi în lucrările cele mai austere, mai lipsite de accidente, de vibraţii ale cojii unui volum, se citeşte viul. Viul care este cercetat şi descifrat cu bun-simţ, cu un fel de precautã gingăşie a investigării, astfel încît lucrarea să-l capteze într-o **formă viabilă** care să nu fie niciodată o formă închisă. **Deschiderea** formei e totuna cu viaţa ei, e ceea ce o face susceptibilă de respiraţie, de creştere, de neîncetată încărcare energetică, spirituală, şi în acelaşi timp îi dă puterea de a emite. Căci sculptura ocupă un spaţiu fizic, cuprins în limitele volumelor sale, şi totodată ea există activ, cvasi-subiectiv, avînd ea însăşi un *spaţiu de lucru.*

Taina lucrării de punere în reciprocitate dialogală a viului şi a formei plastice viabile se vădeşte mai cu seamă în portretele realizate de Vasile Gorduz - uimitoare prin firescul simplităţii lor, dar de o incredibilă bogăţie a modelajului nuanţat, niciodată definitiv, permiţînd oricîte alte şi alte minime adaosuri sau scoateri de materie, în efortul imposibil de finalizat al condensării, al încapsulării unei deveniri. Căci portretul adevărat nu este transpunerea unei înfăţişări aşa cum arată ea **aici şi acum**, ci **o sumă**

https://biblioteca-digitala.ro

de aspecte întrepătrunse în decursul succesiunii lor în timp: *Nu se poate vorbi de o transpunere a modelului în materialul meu, ci mai curînd de umplerea cu material a unui spaţiu pe care îl ocupa anterior modelul.*

De fapt, este nu numai spaţiul pe care îl ocupa acel om, ci şi spaţiul în care el se mişca, simţea, trăia. Aşa, de pildă, e portretul lui Octav Grigorescu: sinteză de înfăţişări ale unor momente diferite, de amintiri despre unitatea impalpabilă a chipurilor sale, de reziduuri ale unui dialog îndelungat. Descifrarea înţelegătoare şi iubitoare a mers atît de departe încît forma şi-a pierdut materialitatea compactă, tinzînd să se disperseze într-o palpitare impalpabilă.

În schimb, sculpturile cioplite în piatră sînt fizicamente, în mod frust şi primitiv, simple: reducţie la minimum a planurilor, cît mai puţine diferenţieri de relief în masa volumului, o extraordinară reţinere în a defini, în a caracteriza amănunţit forma. E ca şi cum artistul s-ar fi sfiit să intervină mai mult, să deranjeze echilibrul atemporal a ceea ce i-a fost dat.

În sălile galeriei "Catacomba", *Îngerii, Păsările* şi *Himerele* lui Gorduz sînt altfel dematerializate decît portretele: nu prin hipersensibilitatea modelării cu diferenţieri aproape insesizabile, ci prin însăşi volumetria lor simplă, aproape brută, abia prelucrată. Smulse beznei de hrubă printr-un sistem de iluminare special gîndit pentru expoziţie, ele păreau, dacă nu imponderabile, oricum foarte uşoare; îşi pierdeau primitivitatea aspră, grea şi bolovănoasă, începînd să semene cu nişte petale blînd aşezate pe pămînt, căzute acolo moale, după ce ar fi fost purtate de vînt prin alte spaţii ale altui timp.

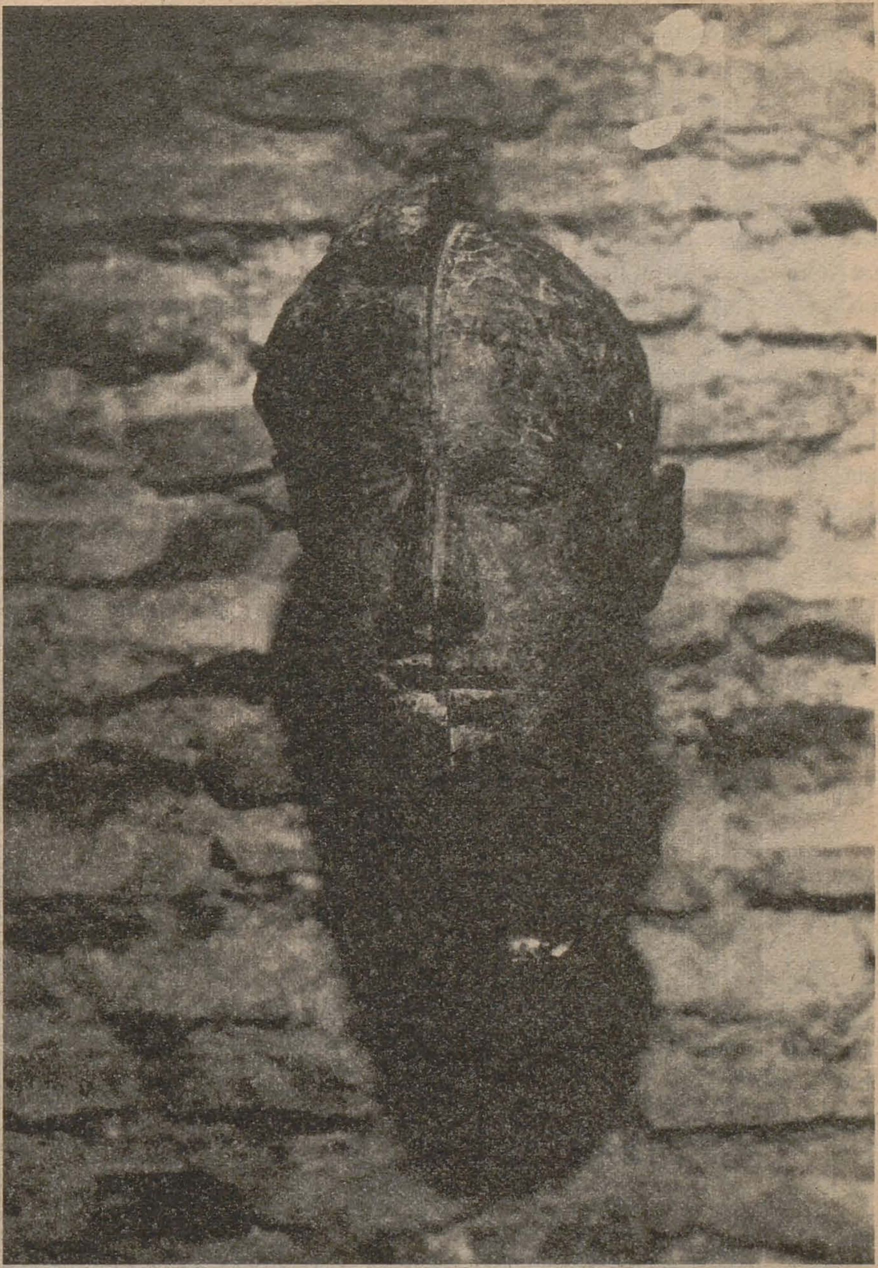
Aş spune că reticenţa prelungită a lui Vasile Gorduz de a expune, de a se expune, e în consonanţă cu însăşi expresia operei sale. Refuzul impostărilor falnice, căutarea reculegerii întru puţinătate, linişte şi bună-cuviinţă i-au asigurat acestui mare şi rar artist o bună desincronizare faţă de cursul distructiv, dezumanizant, al deceniilor româneşti din urmă. Debranşat de la reţeaua energetică nocivă a unei actualităţi în care nu avea cum să se simtă acasă şi în largul său, el a preferat să adune altfel de energii, să se facă receptorul lor atent şi, în contact cu ele, să dea viabilitate operei născute în strîmtul atelierului său de sculptor. La *Catacomba,* însă, era altceva: cu greu ne-am putea închipui un spaţiu mai potrivit pentru opera lui Vasile Gorduz, sustrasă imperativelor lui **acum** şi ale lui **aici**, pentru a se situa, dacă pot spune aşa, între **cîndva** şi **totdeauna**.

Theodor Redlow

the hidden vertical

As transients beings we tend to live in the spirit and to leave decent signs. These words are landmarks for Vasile Gorduz's artistic attitude. He rejects the aggressive verticallity of a sculpture who rules for form's sake over the space, being rather fond of a bended or crouched sculpture, a kneeled or hoodwinked figure, a praying or an embracing gesture, caressing of the earth. An art work should be a form corresponding to the living, wide open and vivid form. Gorduz's portraits are incredibly enriched by nuanced, but unfinished moulding; allowing no matter how many minimal additions or taking off from the matterial along the endless effort to condense the format. The real portrait isn't suppose to reveal an appearance hic et nunc, but a sum of interfering aspects in its diachronism. Too much understanding makes the form lose its compact corporality, tending to spread like an untouchable form. The stone sculptures in exchange *(Angels, Birds, Chimeres)* seem non-substantial through their own simple volumes, almost brutal, slightly processed. Their plastic expression counts on the ambiguous stone-fairy types.

exercițiu de însingurare



Ce se întîmplă? Am ajuns asemenea personajelor din Ilf și Petrov, care, indiferent de subiectul discuției, vorbesc numai despre "situația internațională". Evaluăm fiecare tușă așternută pe pînză, fiecare gest pe care îl facem în atelier, în funcție de contextul universal. Vorbim despre scăderea cotei *neoexpresionismului*, așa cum vorbim despre prăbușirea la bursă a mărcii germane. Aflăm că valul *bad painting*, care se ridicase atît de amenințător în stima specialiștilor, a fost în sfîrșit îmblînzit, supus odată cu oștirile lui Saddam Hussein. Că *instalațiile* trăiesc o nouă apoteoză, recucerind pretutindeni locul de cinste, de la Veneția pînă la Istanbul. Lumea artei fierbe. Se întîmplă mereu cîte ceva, evenimente importante se succed și se intersectează cu o iuțeală de nedescris. În galeriile de artă contemporană te simți ca la televizor, vizionînd parcă o sinteză a emisiunilor din orele de vîrf: *actualități, reclame, anunțuri, publicitate*... Toate marile galerii europene s-au specializat, asemenea caselor de modă, în funcțiunea de a fi la zi. Artiștii din toate țările se unesc în efortul lor de a fi prezenți, prezenți în aceste galerii și prezenți la evenimentul zilei. Unitatea de timp devine simbolul unității de loc. *Faut être branché!* Acesta este imperativul. Orice defazare înseamnă provincialism. Și orice alt imperativ înseamnă defazare. Lipsă la apel.

Blaga spunea că românii sînt niște fervenți ai lipsei la apel, un fel de rafinați ai chiulului. Spunea, mai precis, că românii boicotează istoria. Nu știu dacă este așa și, la drept vorbind, mă interesează mai puțin problema aceasta. O afirmație făcută de Theodor Enescu la ședința membrilor fondatori ai Galeriei "Catacomba" mi-a amintit însă de Blaga. Theodor Enescu remarca faptul că, în vreme ce atîta lume se străduie să intre în Europa, cîțiva dintre artiștii noștri intră în catacombă. Dar Europa însăși s-a născut în catacombă, adăuga Theodor Enescu. Aurora ei a strălucit mai întîi în cîteva mînăstiri. Coborînd în catacombă, acești artiști caută să pătrundă tocmai în inima Europei, a acelei Europe creștine de care nimeni nu mai vrea să știe.

Catacomba este un exercițiu de însingurare. Artistul a pierdut, astăzi, îndrăzneala solitudinii. El dorește să intre în rîndul lumii, iar prețul pe care lumea îl cere este singurătatea sa. Artistul a pierdut gustul singurătății și, odată cu el, singularitatea, unicitatea persoanei sale. Gustul singurătății îl cunosc cel mai bine pustnicii, cei zăvorîți în peșteră și în chilie. Abandonați pustiei, ei transformă izolarea într-un model de comuniune. Numai cel care își trăiește singurătatea pînă la capăt are ceva de spus celorlalți. Iar vanitosul fuge de singurătate, are întotdeauna nevoie de anturaj. Pascal îl definea printr-o permanentă foame de societatea în care se laudă și este lăudat.

https://biblioteca-digitala.ro

Artistul contemporan seamănă foarte mult cu vanitosul lui Pascal. I se pare că nu există dacă nu expune la Kassel, la Sidney sau la Guggenheim. Iar dacă expune într-o galerie prăpădită dintr-o țară și mai prăpădită, se străduie să prezinte totuși ceea ce se prezintă acolo, în lume: poate că "lumea" îl va băga în seamă...

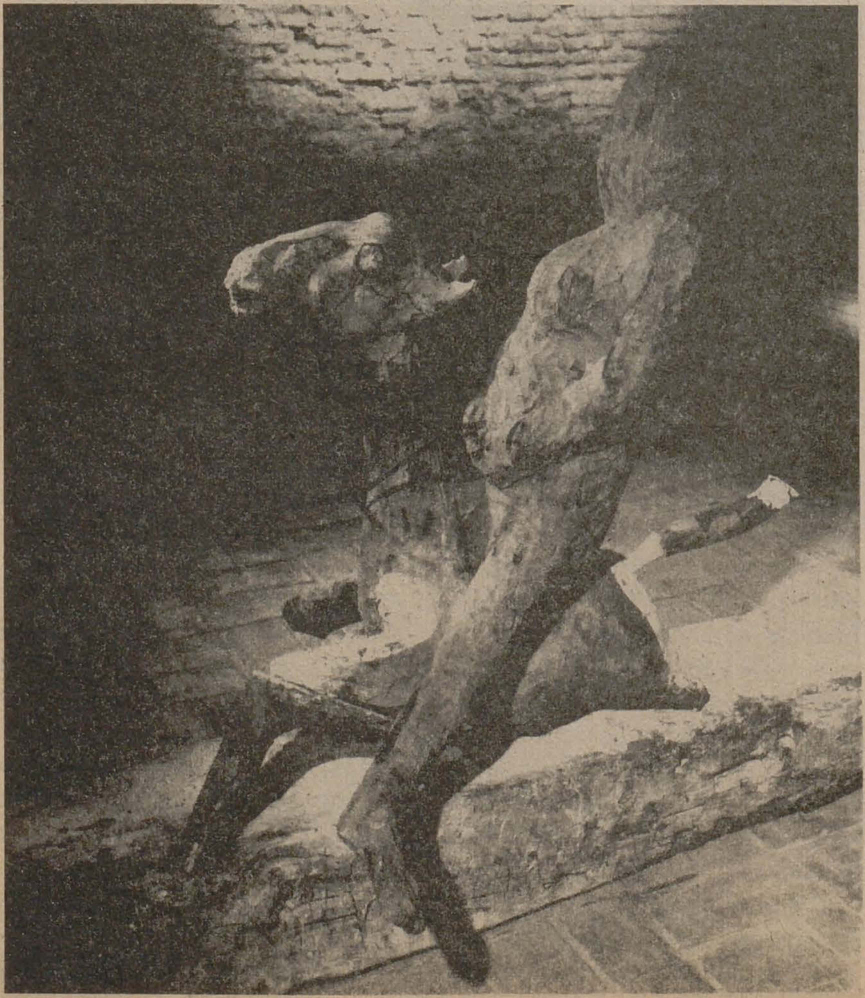
Astăzi dăm singurătatea pe minciună. Minciună este nesocotința de a fugi de tine însuți, de a-ți trăda eul. Frica de tine însuți duce la groaza de singurătate. Iar cel care fuge de singurătate este un dezertor, el inventează falsitatea însăși. Pentru orice om lucrul acesta înseamnă moarte. Iar pentru un artist ce înseamnă oare? Premiul Romei? Premiul acesta puteți să-l stăpîniți dumneavoastră, domnilor, sănătoși! Nouă nu ne face trebuință. Rămînem cu singurătatea, cu sărăcia și cu obida noastră.

Insingurarea e căutarea de sine care coincide cu deschiderea către celălalt. Cultura noastră cunoaște multe modele ale însingurării. Vasile Gorduz este unul dintre ele. Sculpturile lui Gorduz sînt încremeniri de solitudine, o tăcere devenită palpabilă. Gorduz face să amuțească tot ceea ce atinge. El învață piatra să tacă, bronzul să tacă, lutul să tacă. Le învață liniștirea, supunînd forma la canonul tăcerii. Doar monahii, truditori ai însingurării, mai știu ceva despre liniștire: liniștirea este exercițiul solidarității în solitudine.

Gorduz modelează cîteodată ani de zile aceeași formă, o face și o desface. Unde sînt nesfîrșitele chipuri prin care trece cîte un portret de-al lui, pînă la isprăvire, acele configurări sortite desfigurării, pe care numai el le cunoaște? Parcă s-au dus cu toate undeva, departe, parcă tac laolaltă în singurătatea vreunui capăt de lume. Imaginea la care Gorduz se oprește, în cele din urmă, este imaginea unui popor de tăceri, încremenit în solitudine.

Personajele lui Gorduz conversează cu cîte o oaie, cu cîte o pasăre: își povestesc istoria seminției de la capătul lumii, pe care nu o cunoaște nimeni. Vreun înger de piatră, rătăcit asemenea unui meteor, apare stingher pe un petic de paviment, alături de înaripatul Pegas care șchioapătă de-a lungul pereților. Ce caută ei aici, ce au venit să facă în mijlocul nostru? Sînt făpturi nelumești. Nu spun nimic, sînt din altă împărăție. Iar împăratul acesta, Traian, monumental și semeț, cu lupoaica din pădure în brațe, este și el din altă împărăție.

Mihai Sârbulescu



practicing the loneliness

...Loneliness means seeking yourself, opening towards the others. Our culture has many model-figures of the solitary. Vasile Gorduz stays among them. His sculptures turn into stone the solitude as well as the silence one could almost touch... Some stone-angel, lonely and lost as a metheor, embarassingly hangs around with Pegasus. What are they doing here, why did they join us? They aren't human. They are speachless and they belong to a different world...

VASILE GORDUZ

born in 1931 at Trifănești (Orhei)

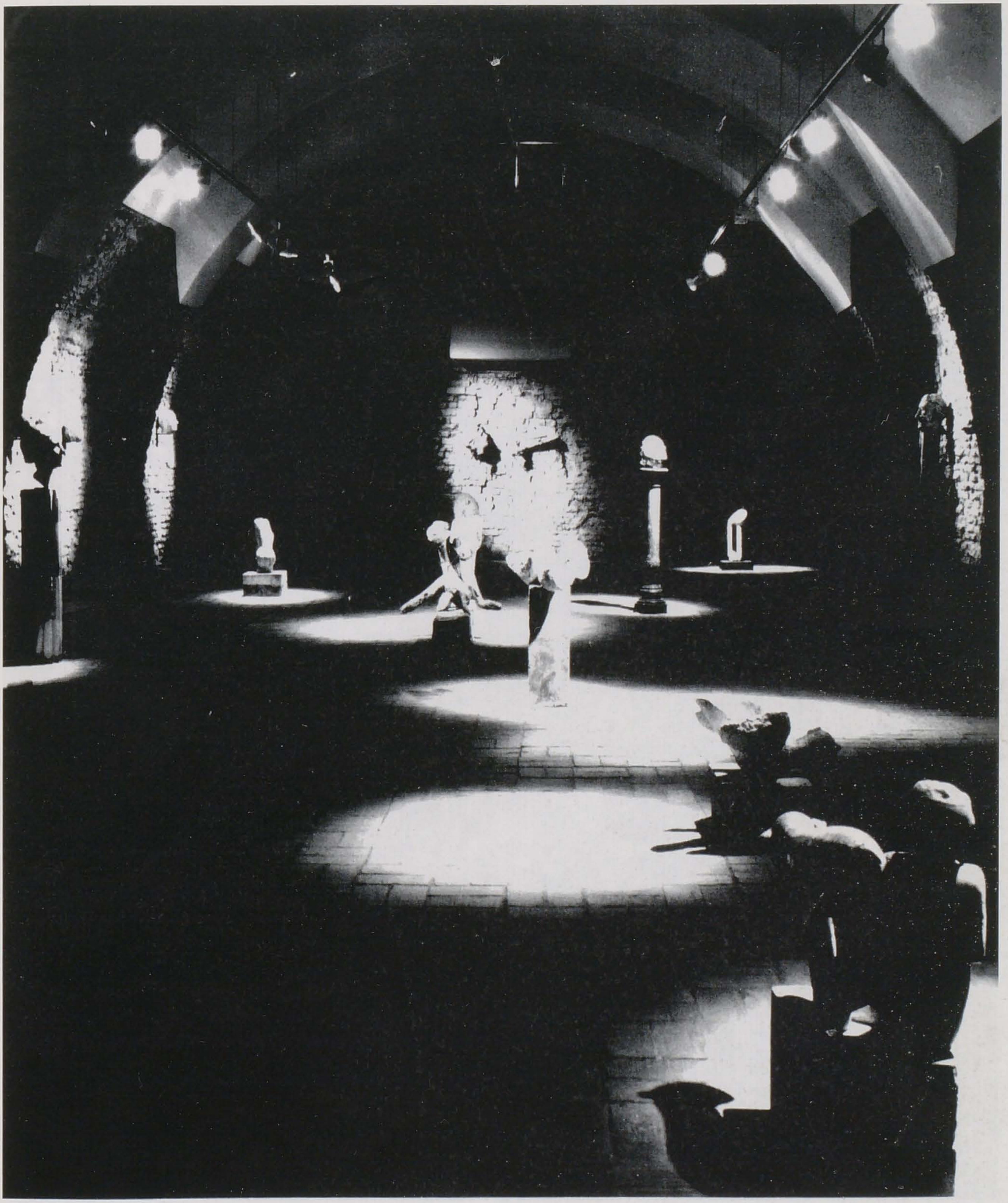
1961 - graduates the Fine Arts Institute of Bucharest.

Exhibits in Bucharest, Prague, Budapest, Berlin, Warsaw, Moscow, Athen, Paris, Sofia, Carrara, London, Bonn, Wien, Seville.

Ion Andreescu prize of the Romanian Academy, the *Arta* Magazine Prize, The Prize of the Artist's Union.

Mihai Sârbulescu, a painter and a member of the orthodox trend in Romanian art, is an assistant professor in the Art Academy of Bucharest

https://biblioteca-digitala.ro

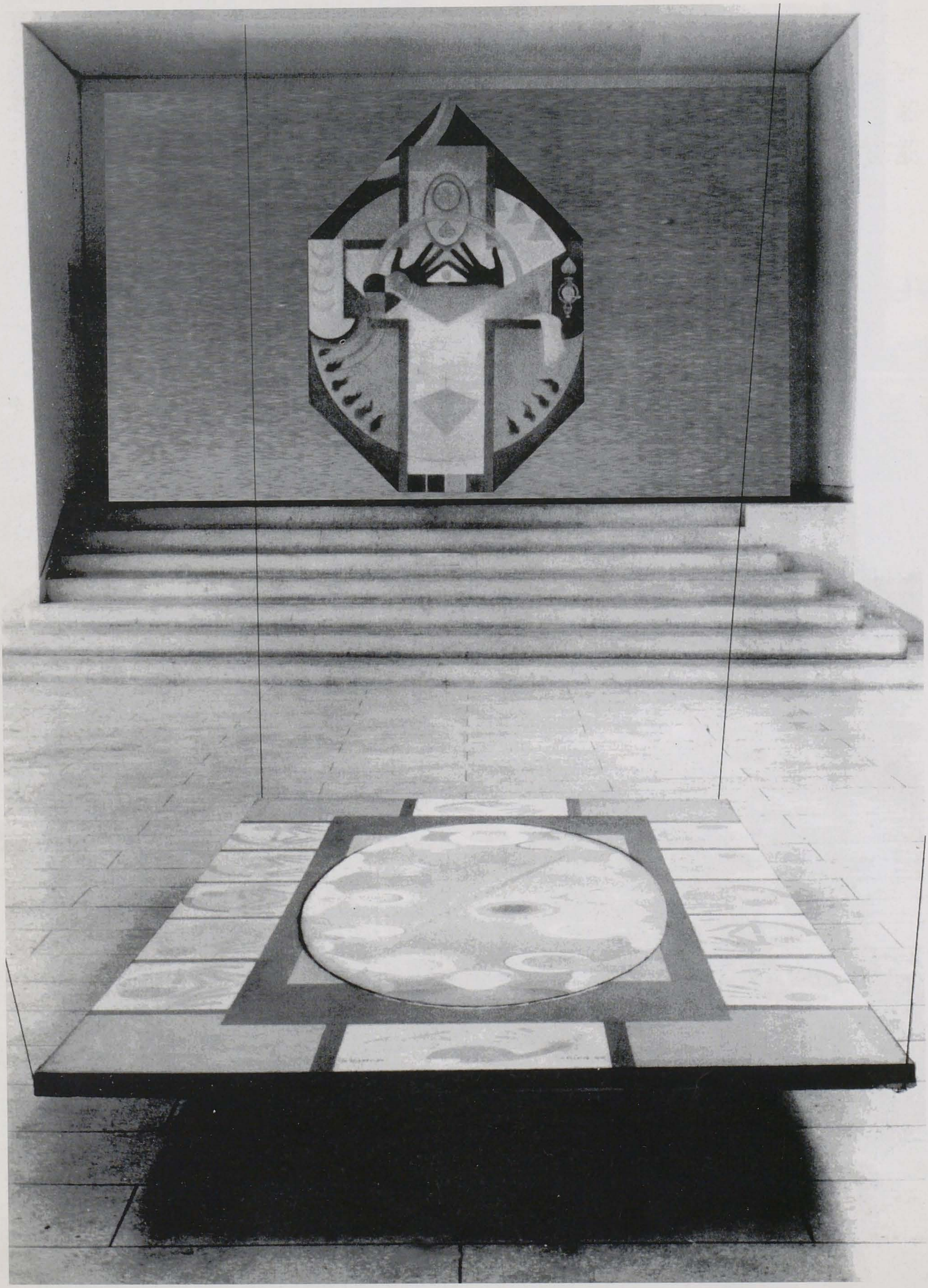


Vasile Gorduz, Galeria Catacomba, 1992

https://biblioteca-digitala.ro

subREAL, Eurasia,1992, Istanbul

https://biblioteca-digitala.ro



Alexandru Chira, Galeria Etaj 34, București, mai-iunie 1992

https://biblioteca-digitala.ro

CHIRA

vreau să elimin această dragoste superficială

CĂLIN DAN: Cît timp ţi-a luat pregătirea expoziţiei de la Teatrul Naţional?

ALEXANDRU CHIRA: Expoziţia cu pricina, intitulată *De-semnul interior*, a fost de mai multe ori programată, în ultimii cinci ani. E a avut pînă la urmă loc la zece ani de la precedenta, în loc de 5-7 ani, cum aş fi dorit. De ani de zile eu tot spun că pictura are pentru mine valoarea de studiu. Dar iată că aceste studii se prelungesc, în timp ce eu aş vrea să abordez şi cealaltă latură a proiectului. În această expoziţie am pus accentul pe studiu ca punct de plecare pentru multe alte demersuri.

Nu ţi s-ar fi părut mai interesant să stopezi la un moment dat procesul şi să încerci un alt demers?

În mine se ascund nu numai multe expoziţii, ci şi multe programe. În pofida aparenţelor, de fapt eu insist, prin variante de aprofundare, pe un singur program spre care converg toate opţiunile mele prin faptă, prin gest materializat. Poate că nu voi ajunge, pînă la Final, decît să încep abordarea celui de-al doilea program, dar faptul în sine că există în mine toate celelalte programe îmi dă un sentiment de încredere, la nivelul opţiunii, al libertăţii.

Am putea spune că discursul tău este autoreferenţial?

Da, în măsura în care centrul, ca provocator al evenimentului, se detaşează şi lasă locul liber pentru a vedea şi el ce se întîmplă în toată această mişcare deliberat centripetă.

Imaginea pe care o oferi prin opera ta este o imagine foarte autoritară, centristă. Crezi că se poate totuşi presupune, în relaţia cu ea, un anumit proces de împrietenire?

Eu nu am un cod şi nici nu lucrez cu simboluri, nu am un fel de limbă consacrată pe care să cer interlocutorilor s-o vorbească. Demersul teoretic nu are nici o legătură directă cu obiectele pe care le produc.

Şi unde intervine fractura?

De mai mulţi ani încoace, distanţa dintre enunţul programatic şi făptuirea artistică nu face decît să crească. Dacă la început conceptul şi făptuirea ("Ahile Scorpionul" şi "Ţestoasa Urmăritoarea") evoluau în paralel, existînd între ele un fel de consemn de simpatie magnetică, ele au ajuns cu timpul să fie divergente, chiar opuse, oricum complementare. Sînt două nivele ale discursului meu plastic. Unul este cel global, care se realizează ca o progresie, ca o înaintare. În acelaşi timp, se petrece în mod ciclic o revenire la unele din imaginile precedente.

Acest sistem reiterativ face, de altfel, ca pictura ta să aibă un caracter accentuat pedagogic.

De cele mai multe ori criticii au văzut în imaginile mele literarul, ca expresie simbolică, sincretică. Este exact ceea ce eu elimin din programul meu. Cuvîntul, la mine, nu are în imagine o funcţie discursivă, ci una mai curînd sinestezică. E drept că, mai demult, cuvîntul a avut un rol extrem de important în constituirea imaginii. Nici astăzi el nu a trecut într-un plan secundar. Orice formă din imaginea mea, chiar şi cea mai puţin referenţială, este expresia unui cuvînt sau a unei sintagme. Toate elementele constitutive ale imaginii sînt pentru mine cuvinte. Cuvîntul - spuneam mai demult - îmi declanşează starea de a face. Tot ceea ce desenez pe pînză are un nume. De altfel, Andrei Pleşu îmi spunea odată că mă vede ca pe un ultim nominalist. Dar ce înseamnă să fii ultimul într-o istorie circulară?

Crezi că originea ta rurală ar putea să explice într-un fel semnificativ această decodare încrîncenată a întregii existenţe la nivelul conceptelor?

Ideea de Dumnezeu este într-un fel receptată la oraş şi într-alt fel la ţară. Intelectualul vede prin grile sau prin filtre culturale care-i amplifică imaginea, i-o complică. De multe ori el nu reuşeşte să străbată toate aceste filtre, pentru a ajunge la "subiect". În schimb, ţăranul a rezolvat demult problema dialogului cu Dumnezeu. A rezolvat-o şi merge la lucru. Adică el a pus mîna pe Dumnezeu. El ştie că Dumnezeu este; nu se întreabă. El se întreabă dacă o să plouă sau nu azi, dacă această toamnă nu cumva e prea tîrzie pentru nu ştiu ce lucrare agricolă. Orice deficienţă, orice neîmplinire îşi are pentru el vinovatul, de la caz la caz, iar dacă vinovaţii nu s-au găsit, se spune că Dumnezeu a vrut aşa. Deci el nu mai are gîlceavă cu ceea ce e deasupra creştetului. În sensul acestei morale pot să spun că imaginea mea nu se înscrie într-un discurs cultural. De aceea nu folosesc nici simbolul, care presupune o convenţie culturală. Poate că imaginile mele sînt autoritare, în sensul că un demers auster, semi-ascetic ca tip de construcţie, presupune exercitarea unei restricţii asupra opulenţelor, de orice natură ar fi ele.

Caracterul autoritar provine din ordinea şi din simetria la care recurgi. Cînd am vorbit despre conceptual şi senzorial în toposul ruralităţii, ai simţit însă nevoia să te referi la religie. Oricum voiam să te întreb ceva şi despre aceasta. Cum te raportezi la evidenta tendinţă de codificare în zona ortodoxiei şi a iconografiei ortodoxe, a artei româneşti foarte actuale, chiar din aceşti ani '90? Pun întrebarea dat fiind faptul că practici şi tu o iconografie creştină, pe care aş situa-o însă într-o altă zonă - catolică sau uniată. Care e raportul tău cu acest fenomen care ne înconjoară cu insistenţă?

M-am definit mai bine din acest punct de vedere, în ultimii doi ani. M-am considerat implicit o persoană religioasă. Dar pentru că am văzut ce se întîmplă în jur, mi-am dat seama că nu mai sînt un om religios, ci un om profund religios. Nu discut despre asta la colţul străzii. Acolo discut eventual despre evenimentele consemnate în ziare. Spre deosebire de ţăran, eu am rămas însă cu întrebări. De altfel, chiar prin ceea ce fac, eu nu produc afirmaţii, ci lansez întrebări.

https://biblioteca-digitala.ro

Şi totuşi ai participat la expoziţia *Filocalia*. Cum te situezi în acel context?

Cred că ar trebui acum să răspund la o întrebare pe care nu mi-ai pus-o: ce urmăresc eu prin ceea ce fac? Pornesc de la geometria exterioară spre sîmburele imaginii (cel care, cicatrizat, nu înregistrează întotdeauna un miez al prezenţei, ci mai curînd o remanenţă, un ecou al acesteia), în mod centripet, sau invers, oprindu-mă la acea delimitare geometrică, pentru că mi-e teamă de infinit. Îmi delimitez cîmpul deoarece moartea, pentru mine, înseamnă infinitul. Orice delimitare, orice corporalitate care poate fi măcar înregistrată ca desen, ca matrice, este o expresie a prezenţei. În momentul în care difuzia capătă numele de infinit, de eternitate, ea nu mai este locuită de un duh al prezentei, iar existentul încetează de a fi.

Eu nu mă consider un tip ordonat, dar iubesc fanatic ordinea. Tocmai de teama disipării pe care mi-ar pricinui-o orice întîmplare care nu mai are cap şi coadă. Tot aşa, dacă în urmă cu mai mulţi ani am proiectat o *Instalaţie pentru rememorare* , asta nu înseamnă că eu aş sta excelent cu memoria. Dimpotrivă, era o compensaţie faţă de obsesia pierderii înregistrării evenimentelor, prin imaginarea lapsusurilor ca verigi, ca ventuze, ca negativităţi, ca rezervoare vide şi avide de memorie. Deci ceea ce fac nu este o formă pleonastică a realităţii subiective (personale), ci o complementară la aceasta.

Cum înţelegi conceptul de instalaţie?

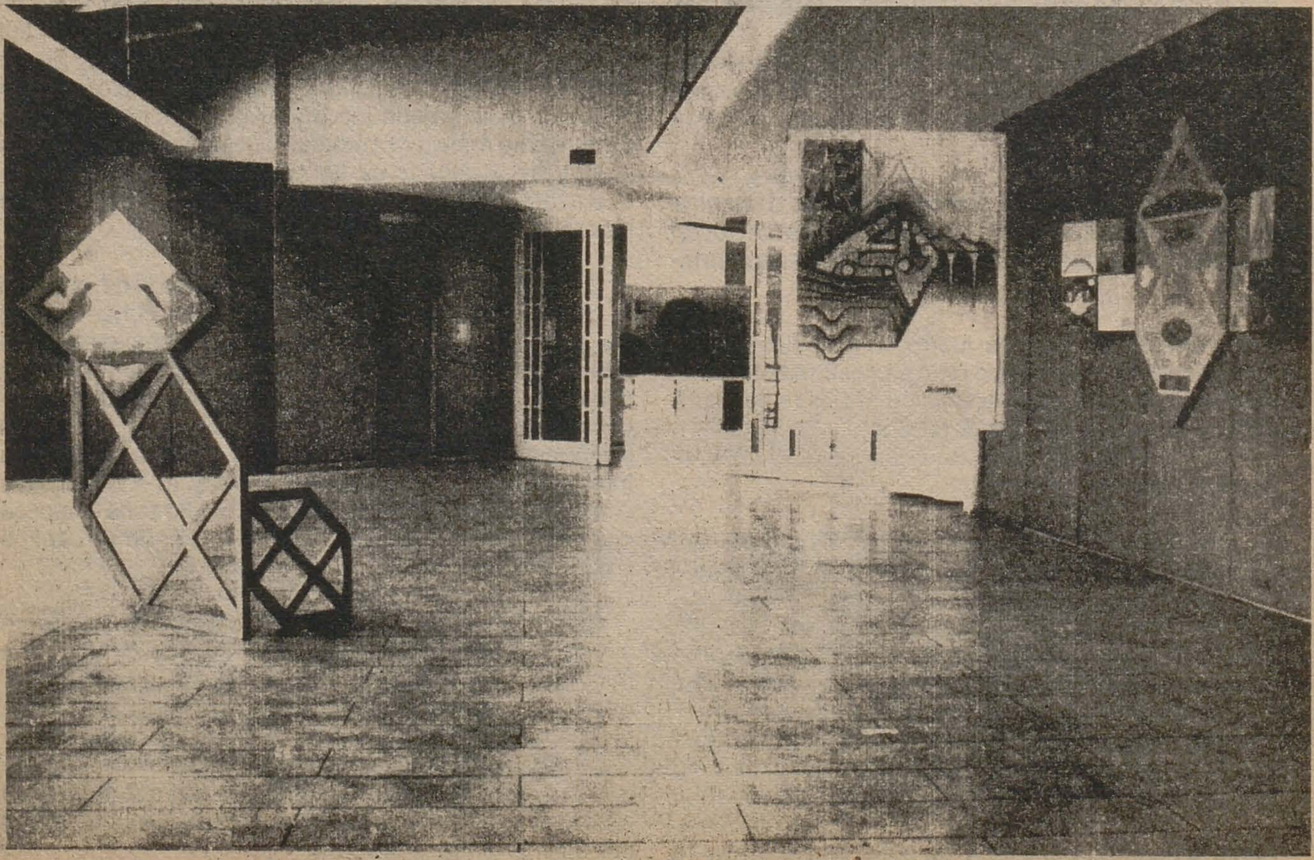
L-am folosit foarte mult, poate în mod protocronist, oricum asincron faţă de noul context. Îmi numeam lucrările *Poem funcţional, Poem-angrenaj, Stereopoem* sau *Telepoem*, avînd în vedere de fiecare dată imaginea concepută ca un cumul de elemente funcţionale, ca un ansamblu care să poată oricînd funcţiona pentru o lansare, pentru o "plecare" (provizorie sau definitivă) de "acasă". La nivel poetic ar avea doar rolul de declanşator sau al treptelor de rachetă ce se sacrifică pentru salvarea corpului esenţial al mesajului destinat.

Şi n-ai simţit tentaţia să le realizezi?

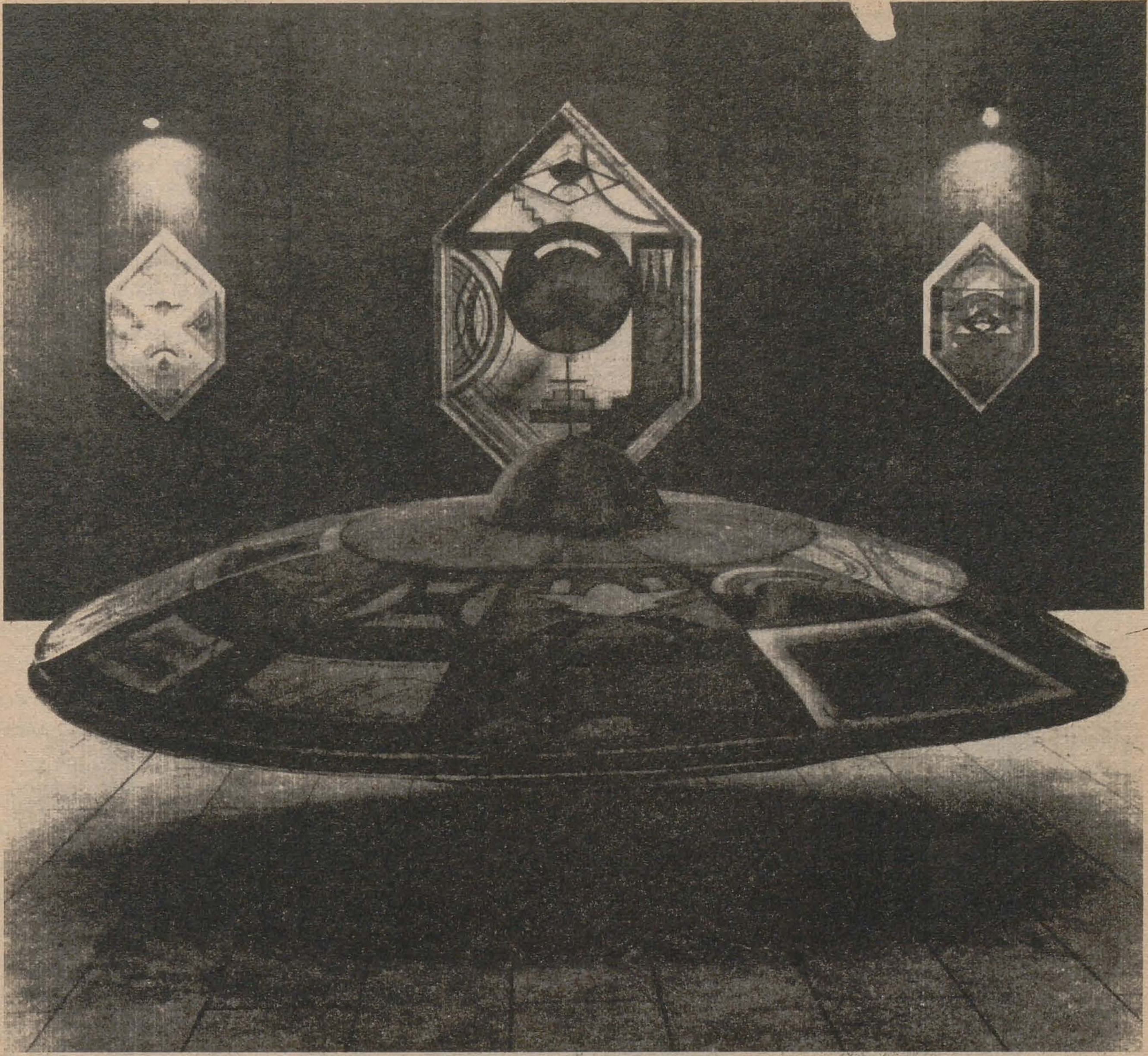
Le imaginez totodată ca modele pe care s-ar putea simula o funcţionalitate utopică, de exemplu: *Instalaţie pentru sugestionat ploaia şi curcubeul.* Am declarat de nenumărate ori că eu mă îndrept de la obiect spre proiect, de la pictura ca studiu spre desenul ca proiect poetic, utopic. Dar asta nu înseamnă că tentaţia de a le realiza, de a le finaliza, n-ar fi imensă. Dacă un proiect cum e *Templul aşteptărilor* - care reprezintă un fel de rezumat al tuturor propunerilor mele artistice, un fel de muzeu imaginar funcţional de călătorit pe dinăuntru - s-ar înălţa transparent, în locul unde-l visez, după ce l-aş realiza m-aş aşeza din nou să-l desenez, să-l reproiectez. Deci tot nu s-ar termina în obiect. Obiectul este şi certitudinea palpabilă, dar şi rebutul ideii ca proiecţie continuă.

Simţi deci necesitatea de a te analiza prin tridimensional, sau amînarea finalizării este una de natură diplomatică, însemnînd că de fapt nu eşti motivat în a construi practic obiectul respectiv?

din expoziţia **DE-SEMNUL INTERIOR / INTERNAL DRAWING** show, installiation view



https://biblioteca-digitala.ro



Satul suspendat - studiu pentru stereopoem, 1992
Suspended Village, study for a stereo-poem

Am o imensă atracţie pentru realizare. Cred însă că "versul", cu încărcătura lui nostalgic-proiectuală, nu e destinat ancorării în realul palpabil. În acelaşi timp, ce poate fi mai pur şi mai profund tridimensional decît proiectul? El împacă speranţa cu absolutul.

Caracterul literar al demersului tău ţine, oare, de un refuz programatic al picturalităţii, al forţei de expresie plastică?

Programul meu este unul generic. El nu are un caracter foarte strict, în sensul de a-mi cenzura anumite fluctuaţii ale sensibilului, ceea ce ţine de picturalitate, de plasticitate. Este operaţia de a mă distanţa de ceea ce în mod natural m-ar tenta. Cu ani în urmă, Dan Hăulică îmi reproşa chiar că am renunţat la un tip de imagine mai personalizată, mai bogată în expresie directă. Faţă de acele imagini, eu aveam însă o investiţie mult mai mare, dar pe nimeni nu interesa, pentru că plăceau lucrările. Şi atunci am spus: vreau să elimin această dragoste superficială, la prima vedere.

De ce ai început să pictezi OZN-uri?

Eu nu pictez nici OZN-uri, nici extratereştri. Şi totuşi, mi-am inventat conceptul de *telepoem* : obsesia de a trimite cît mai departe, de a pune în bagajul hexagonal tot ce trebuie şi ce este funcţional pentru o "locuire" în timp şi spaţiu diferite, pentru o "plecare" chiar definitivă. Întrebarea mea supremă s-a cicatrizat, ea nu mai poate fi saturată de nici un răspuns. Paradoxal, este un fel de interogaţie-exclamaţie. Acesta este dialogul cu înaltul. Eu, pe planeta Pămînt, pictez pentru senzorul uman, dar în afară acest cod de comunicare nu mai are nici o eficienţă. N-am dreptul să-l acuz pe extraterestrul care vine aici că e insensibil. Şi atunci, eu realizez un obiect

https://biblioteca-digitala.ro

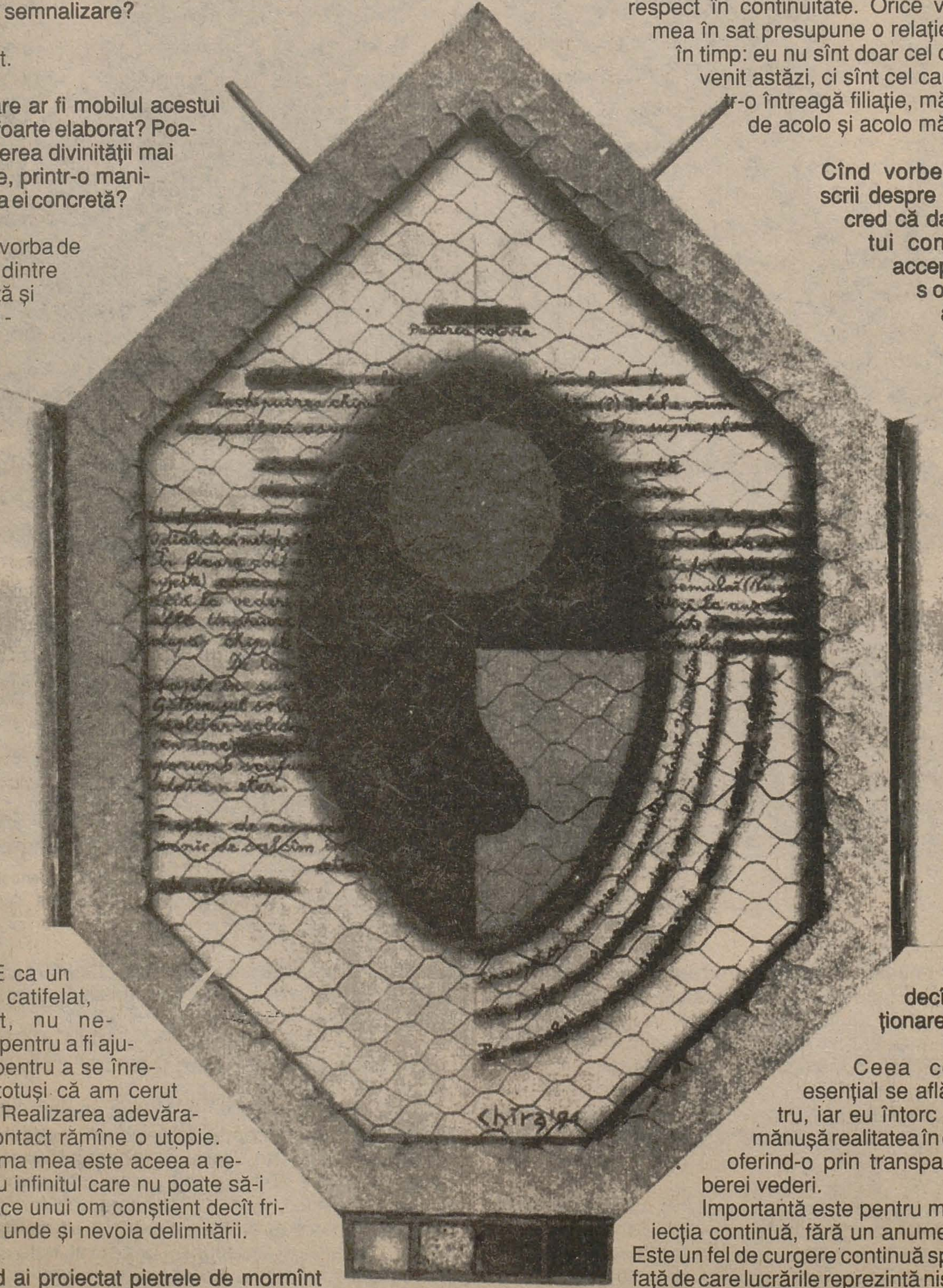
pe care cel care vine din afară îl înregistrează în măsura în care obiectul meu seamănă cu vehiculul cu care el a venit...

Vrei să spui că pictura pe care o faci nu este un sistem de comunicare, ci mai degrabă unul de semnalizare?

Exact.

Şi care ar fi mobilul acestui sistem foarte elaborat? Poate aducerea divinităţii mai aproape, printr-o manifestare a ei concretă?

Este vorba de relaţia dintre speranţă şi resemnare. E ca un strigăt catifelat, discret, nu neapărat pentru a fi ajutat, ci pentru a se înregistra totuşi că am cerut ajutor. Realizarea adevăratului contact rămîne o utopie. Problema mea este aceea a relaţiei cu infinitul care nu poate să-i provoace unui om conştient decît frică. De unde şi nevoia delimitării.



Pasărea-colivie, poem-colet
Cage-Bird, package-poem, 1992

Cînd ai proiectat pietrele de mormînt pentru părinţii tăi, ai avut o atitudine de tip estetic?

De fapt ele au fost proiectate-desenate-realizate. Deşi codificate în sistemul meu, mormintele trebuiau să aibă şi o expresie decorativă. Nu trebuia să mă pun în relaţie doar pe mine cu ascendenţii, ci în acelaşi timp să perpetuez relaţia dintre ceilalţi ţărani şi părinţii mei. Şi atunci ei, în mirarea lor, să poată recupera unul dintre sensuri: un fel de respect în continuitate. Orice venire a mea în sat presupune o relaţie înapoi în timp: eu nu sînt doar cel care am venit astăzi, ci sînt cel care, printr-o întreagă filiaţie, mă extrag de acolo şi acolo mă refac.

Cînd vorbeşti sau scrii despre proiect, cred că dai acestui concept o accepţie personală, alta decît a dicţionarelor.

Ceea ce este esenţial se află înăuntru, iar eu întorc ca pe o mănuşă realitatea în discuţie, oferind-o prin transparenţă liberei vederi.

Importantă este pentru mine proiecţia continuă, fără un anume obiect. Este un fel de curgere continuă spre ceva faţă de care lucrările reprezintă nişte stop-cadre.

Proiectul meu ideal vizează impersonalitatea. Lucrările nu configurează unicatul original. Mai degrabă eu pictez copia acestui original.

https://biblioteca-digitala.ro

spaţiul, timpul şi maşinăriile domnului chira

Spaţiul "de existenţă" al mîinii mele este locul virtual înlăuntrul delimitat al căruia se petrece un **plin**, o umplere gestică, el este forma-limită a tuturor mişcărilor, atitudinilor, deplasărilor liniare şi circulare posibile, ale acestei mîini (cînd spun că ceva se petrece în spaţiu, nu afirm decît că acel ceva se întîmplă **înlăuntrul** unei totalităţi de posibile situări dinamice aşteptătoare, încă ne-developate în timp, încă doar previzibile). Un asemenea spaţiu se constituie cumva ca o interioritate structurală, ca **interior al unei forme** virtuale; el este ceea ce se "întinde" înlăuntrul conturat al unei forme, la rîndul ei însumabilă unui alt spaţiu, alcătuit dintr-o sumă ordonată de acţiuni posibile. Scena perspectivală a imaginii renascentiste, de pildă (şi, în general, orice scenă perspectivală reprezentabilă), e un asemenea **interior de formă,** clădit dintr-o anume totalitate geometrizată de relaţii şi acţiuni somnolente.

Aş opune spaţiului înţeles ca interior al formei un al doilea tip - pe care l-aş numi **spaţiu bizantin** - caracterizat prin indiferenţa/nedependenţa lui structurală de activitatea, reală sau ireală, a formelor conţinute, care i se suprapun sau îl traversează, fără să i se încorporeze niciodată deplin. Acest "altfel de spaţiu" nu mai este o interioritate formală, ci o exterioritate, o realitate compactă, omogenă, **fără interioritate** (ne este imposibil să atribuim o interioritate structurată spaţiului aurit, golit de mişcare, al icoanelor, frescelor şi mozaicurilor bizantine, spaţiu pe care se proiectează capete, siluete şi stereotipe concreţiuni muntoase de peisaj arid). Realitatea ideală a unui asemenea spaţiu constă în lipsa lui de virtualitate, de relaţie substanţializată; altfel spus, în lipsa lui de interioritate. Dacă în primul model spaţial între figură şi spaţiul ei exista un raport de ne-simultaneitate (ca între prezentul formelor şi un alt timp, secund, ecranat, ne-prezent, al memoriei şi viitorului latent), dar o **ne-simultaneitate continuă,** în acest al doilea model relaţiile par a fi de **simultaneitate discontinuă,** de paralelism asimptotic, de alăturare sau întrepătrundere fără atingere, întotdeauna între un termen şi celălalt rămînînd o tainică neaderenţă, o distanţă morală subţire.

Spaţiul imaginii lui Chira pare, în tăioasa lui modernitate/arhaitate, un aproape exemplar **spaţiu bizantin.**

Sub raport pur "anatomic", el îmi apare ca o vacuitate angulară determinată conceptual, un hexagon ţuguiat, străbătut de un ax ascuns care îl taie în două părţi egale, fiecare repetînd-o răsturnat pe cealaltă, ca într-un **mecanism** unde în fiecare diferenţă doarme o secretă repetiţie, o identitate mascată şi contrazisă mental. În această vacuitate **plutesc,** aponderale, într-o ciudată levitaţie fără zbor - ca într-o "trecere încremenită", hipnotică, printr-un culoar - forme decupate. Chira vorbeşte undeva despre *plurilocuibilitate* şi, într-adevăr, spaţiul acesta "făcut" mental e locul unor transcendenţe, al unor treceri pure; el e, pînă la un punct, o "doar locuire" căreia pictorul îi dă prin culoare o anume ambiguă **densitate** simbolică, materiizînd-o (la Chira culoarea face două treburi congruente: pe de o parte, ea transformă vidul spaţial în obiect, în lucru semnificativ, atribuindu-i "pe parcurs", prin intervenţia vrăjitorească a artistului, o consistenţă mental simbolică pe care nu o avea, iar pe de altă parte, prelungeşte vizibilul imaginii într-un trans-vizibil, un fel de fundal invizibil intens, enorm, pe care formele se aşează ca o scriitură). Citez din Chira: *Corelînd culorile cu anotimpurile şi stabilind complementarităţi, mă preocupă însămînţatul şi culesul, deci primăvara şi toamna, pe care le ipostaziez în raportul violet-galben. Am galbenul de mirişte, care e mai mult o umbră colorată, şi galbenul către oranj al muntelui de ştiuleţi depănuşaţi; apoi, galbenul făinii de porumb, care nu e reflectant precum ştiuleţii, ci absorbant; în fine, gălbenuşul de ou. Dar toate aceste culori nu-mi apar în pictură decît ca amintiri şi proiecţii într-un tipar revelator, locuit de urme şi umbre, pentru că amintirea nu are niciodată consistenţă materială*.*

Altă trăsătură morfologică a acestui spaţiu ar fi caracterul lui repetitiv, de vid formal repetat, unitar nu atît prin continuitate, cît prin discontinuitate şi revenire a **aceluiaşi** într-o multiplicare sacadată. Dacă proiectarea lui liberă într-o trans-spaţialitate a memoriei (de soiul celei descrise chiar de artist în textul citat) îl diversifică semantic, reducţia lui vizuală la suprafaţa convenţională a tabloului îl constrînge la o singură locuire esenţială, cu o infinitate posibilă (latentă) de locuitori. Tabloul e mereu aceeaşi aventură a locuirii, cu indefinit de mulţi alţi locuitori; el este o perpetuă repetare a sa însăşi, ca persistentă reîntoarcere în unitatea ireductibilă a proiectului.

Din punct de vedere "fiziologic", aceşti "locuitori" joacă ceea ce aş numi o **metamorfoză instantanee a**

---

* *Culoarea salvată, Arta* nr. 9-10/1990, pag. 24

https://biblioteca-digitala.ro

locuirii, o peripeție în care vechea situare gravitațională a figurilor în spațiu (ca în interiorul unei forme exemplare) devine o bizară gravitație ne-posturală, inter-figurală, prin **simetrie**. Așezarea unei forme în cadru nu mai este o problemă de relație ponderală a sa cu un spațiu, ci de relație ne-ponderală cu o altă formă pe care, într-o măsură, o oglindește, o așteaptă, ca stare de așteptare-oglindire a ei, într-o **distanță fără depărtare psihică** între figuri. Totul, întregimea spațială, se înscrie la Chira în jurul pomenitei axe a timpului, poate a amiezii, semnificînd prezentul culminant al zilei. Un prezent care, în momentele lui de împlinire tensională (de amiază), vrea parcă să-și părăsească propria-i prezentitate, întorcîndu-se într-o memorie care nu-i doar trecut întîmplat cîndva, ci și trecut care așteaptă abia să se întîmple (deci o amintire-așteptare a ceea ce revine) și care nu țînde să se topească în prezent, ci să topească acest prezent în sine, devenind deopotrivă amintire a întîmplatului și amintire a încă neîntîmplatului, ca viitor al întîmplării. Memoria lui Chira este o memorie care nu vine treptat, instalîndu-se în noi, ci care ne înconjoară dintotdeauna într-o intimă **egalitate temporală** a lucrurilor, determinînd acea (caracteristică pictorului) **echidistanță** morală a formelor, toate la fel de depărtate de noi, în hieratismul și în lipsa lor de comuniune spațială cu privitorul.

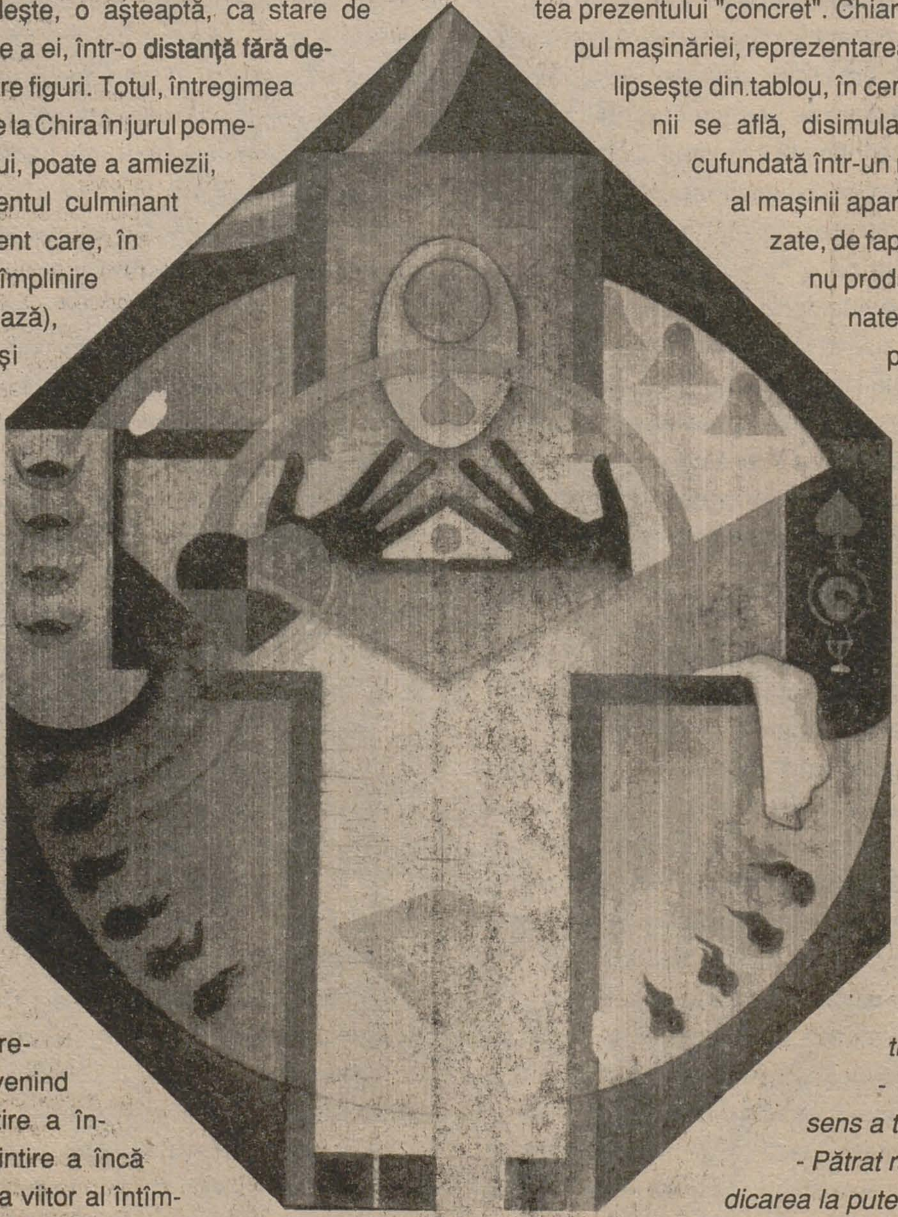
Mi se pare definitoriu simptomatică predilecția lui Chira pentru mașinării, ca și gustul acut al de-finalizării lor practice, al transformării lor în producătoare de:

a) ficțiune-memorie;

b) mișcare, devenire perpetuă fără scop pragmatic fixat.

Ficțiune ca și mișcare-devenire-deschidere perpetuă către o irealitate care ascunde, în **polemica** ei gratuitate pragmatică, o realitate mai profund reală decît realitatea prezentului "concret". Chiar și atunci cînd chipul mașinăriei, reprezentarea ei directă pare că lipsește din tablou, în centrul ideal al imaginii se află, disimulată, mecanicitatea cufundată într-un repetitiv spațiu pur al mașinii aparent de-funcționalizate, de fapt menită să fabrice nu produse imobile, terminate, ale prezentului, ci procese și deschideri către o memorie panteistic dilatată. Aș înșira doar cîteva din temele-titluri ale *telepoemelor* pictorului:

- *Pompă pentru alimentarea cromatică a anotimpurilor*
- *Instalație pentru rememorare*
- *Telepoem cu oglinzi pentru memorie*
- *Poarta cu dublu sens a trecerii*
- *Pătrat răsadniță pentru ridicarea la putere a cuvîntului desenat*
- *Trei proiecte de drum*
- *Templul Așteptărilor*



Oglindă pentru Semănător, 1992
Mirror for a Seedsman

Acest spațiu al mecanicității care, în loc de închideri solide ale posibilului, fabrică fluide treceri și așteptări imposibile, este un spațiu al dialogului mereu reluat cu timpul, un spațiu **ritual** care-și reinventează neostenit, în harnice și secrete laboratoare alchimice, infinitatea finitului propriei sale utopii.

Ioan Horga

https://biblioteca-digitala.ro

i want to kill that superficial love

Chira's artistic discourse, didactically pointed on himself, proposes an autoritarian image, centered according to the laws of symmetry. In Călin Dan's oppinion, his painting isn't only a communicational system, but also a signaling one - an extremely complex system through which existence is decoded in the conceptual area and whose mobile could be getting closer to the divine. Alexandru Chira states: *Any form of my image, even the less referential one, expresses a word or a topic. For me all the image's elements are words. The word gets me into the state of creating and everything I draw on the canvas has a name.* His painting imposes its ascethic austerity, refusing the sensual seductions. The image's elements are always based on a simple, symmetric geometry: *I'm doing the landmarking because for me death is the endlessness.* The works titles are: *Functional Poem, Stereopoem, Telepoem* or *Gearing-Poem,* because the painter thinks his images are simulating a potential utopical function or they rather look like the blue-prints for some building destined to live in, in some other time and space. For Chira *the project matches the hope and the absolute.*

mr. Chira, his time, his space, his clockworks

Writting about Chira's imaginative space, Ioan Horga revealed its symetric, recurrent and mechaniclike type: an empty space filled with floating weightless forms. The theme is the essential inhabiting of a huge latent amount of possible inhabitants. The picture repeats itself for ever as a return to the Project-unit. It could also be an installation or a senseless and useless mechanism. Instead of closing inside the possibility, this space generates fluide passings by and impossible expectations; it is a renewed dialogue with the time, a ritual space.

ALEXANDRU CHIRA - born in 1947 at Tăuşeni/Cluj
1972 - graduates the Fine Arts Institute in Bucharest
One man shows:
1969 - Cluj, The Students' House
1972 - Bucharest, *Kalinderu* Hall
1973 - Bucharest, *Orizont Workshop 35* Gallery
1979 - Bucharest, *Simeza* Gallery
1980 - Cluj, The Union of Artist's Galleries; Galaţi, The Art Museum
1982 - Bucharest, *Simeza* Gallery; Lugoj, *Pro Arte* Gallery
1983 - Timişoara, *Bastion* Galleries
1984 - New York, the Romanian Library
1992 - Bucharest, *Etaj 34* Gallery, National Theater
group exhibitions:
1975 - *Work, Image, Sign* and *Contemporary Messages,* Bucharest, The New Gallery
1976 - *Art and Nature,* Bucharest, The New Gallery
1978 - *Studiu I,* Timişoara, *Baştion* Galleries
1980 - *The Writting,* Bucharest, The Architecture Institute
1981 - *Medium I,* Sfîntu Gheorghe
Studiu II, Timişoara, *Bastion* Galleries
1982 - *Geometry and Sensitiveness,* Sibiu, *Brukenthal* Museum
1983 - *Location, Event and Metaphor,* Bucharest, The Village Museum
1984 - *The Fireplace,* Bucharest, The Village Museum
1985 - Mail Art, Bucharest, *Orizont* Gallery
1986 - *Mirror-Space,* Bucharest, The Architecture Institute
1990 - *Filocalia,* Bucharest, *Etaj 34* Gallery, National Theater
international exhibitions:
1981 - The Sao Paulo Biennial
1985 - The Painting Festival from Cagnes-sur-Mer
1988 - The Original Drawings Exhibition, Rijeka

https://biblioteca-digitala.ro

KITAJ

poetica diasporei

Pentru R.B. Kitaj, artist de origine americană format la Londra, rostul rătăcirilor - din punct de vedere intelectual, personal sau stilistic - este o preocupare atît de importantă încît l-a determinat să adopte termenul de *diaspora* pentru a-și defini această stare. *Diasporismul* ascunde mai multe laturi ale vieții și creației sale: poziția de alienare față de ambele centre geografice și conceptuale ale modernismului, susținerea polemică a artiștilor lucrînd în tradiția britanică a desenului, afecțiunea pentru o poetică de tip beaudelairian a orașului și, mai mult decît orice, obsesia temei evreiești.

Ronald Brooks s-a născut în anul 1932, la Cleveland, Ohio; prin recăsătorirea mamei sale, în 1941, cu Dr. Walter Kitaj, refugiat vienez, el a dobîndit o legătură de familie cu dislocații inteligenției evreiești, ale cărei trăiri îi vor bîntui creația. În anii '50 a călătorit prin lume ca marinar și comerciant. A studiat artele la Viena și în Franța, înainte de a se înscrie la Școala Ruskin, la Oxford. Deși nu era vorba de un exil artistic, hotărîrea de a părăsi America, tocmai în momentul în care New York-ul începuse să obțină hegemonia artistică, este edificatoare în privința poziției sale viitoare. Kitaj și apărătorii lui vor fi tentați să lege istoria rătăcirilor sale de contextul evreiesc ce îi va domina arta.

La Colegiul Regal de Arte din Londra el va deveni liderul unui remarcabil grup de studenți, printre care David Hockney, Allen Jones, Patrick Caulfield și alte figuri importante ale pop art-ei britanice.

Cu ocazia primei expoziții la Marlborough Gallery, în 1963, pictorul Tom Phillips scrie: *R.B. Kitaj, cu o singură mînă și o singură expoziție, a adus înapoi intelectul în forumul artei britanice*. Erau citate nume ca Eliot și Pound, afirmîndu-se astfel încă o dată că spațiul american a mobilizat avangarda londoneză.

În lucrările lui Kitaj din perioada anilor '60 se simt eclectismul și obscurantismul glumeț, caracteristice pentru Pound și Eliot. Absorbția în lucrări a unei vaste arii de literatură și de istoria artei l-a determinat pe Hilton Kramer să îi descrie creația ca fiind *o dezordine cu idei*.

Considerînd că arta trebuie să-și asume o mai amplă problematică politică și culturală, Kitaj s-a opus conștient dogmelor timpului.

Legătura dintre Kitaj și curentul Pop a fost înșelătoare: cu toate că el a adoptat strategia bazată pe obiect, sursele creației sale au fost altele. Ciclul de serigrafii intitulat *În timpul nostru* consta în reproducerea unor coperți de carte. Aceste colaje *literale* cuprind publicații cu caracter de stînga, pamflete antisemite, romane populare, eseuri critice. Reprezentînd o selecție tipică pentru lecturile autorului, ele nu pot fi interpretate ca fiind legate de o modă, coperțile vizate putînd să sugereze o referire la mistica cititului sau o eliberare față de trecut. *Pentru mine, cărțile sînt ceea ce copacii sînt pentru peisagist*, a spus el.

În 1969 Kitaj a fost zdruncinat de

Uciderea Rosei Luxemburg / Murder of Rosa Luxemburg

un eveniment tragic, moartea soţiei, iar producţia sa artistică a suferit o stagnare. Nemaiputînd picta timp de mai mulţi ani, recuperarea artistică s-a făcut prin exersarea metodică a desenului figurii umane. Aceasta marchează întoarcerea nu doar la tehnici abandonate din perioada Colegiului Regal de Artă din Londra, ci la o întreagă tradiţie a picturii occidentale. Ca şi în anii '60, poziţia sa era opusă formalismului triumfător, aşa încît, în anii '70, acest intelectual printre pictori s-a răzvrătit împotriva *conceptualismului* dominant al momentului.

Kitaj realizează experimente avînd la bază estetica din impresionism, simbolism şi creaţia marilor maeştri. Încurajat de Sandra Fisher, care mai tîrziu îi va deveni soţie, el se dedică îndeosebi pastelului.

Refugiaţii / The Refugees

Totodată, punînd la îndoială credinţa sa în modernismul artistic, Kitaj se întoarce la forme şi tehnici ale marilor maeştri, începînd să-şi afirme identitatea evreiască. În catalogul ultimei sale expoziţii personale, organizată la Marlborough Gallery în 1985, Kitaj îl citează pe compozitorul vienez Arnold Schoenberg: *încă de mult am hotărît să fiu evreu... consider acest lucru mai important decît arta mea.* Grupate sub titlul *O pasiune,* lucrările prezentate atunci se caracterizează printr-o iconografie nouă, specific evreiască, ocupîndu-se de subiectul devenit obsesiv pentru Kitaj, *crima epocală*, Holocaustul. Şi în creaţia anilor '60, marcată de cele două laturi, politică şi intelectuală, descoperim lucrări ca *Uciderea Rosei Luxemburg* (1960) sau *Isaac Babel citind împreună cu Budionîi* (1962), ce vădesc de asemenea conotaţii evreieşti. Lui Kitaj îi plăcea ideea că lucrările sale îşi pot schimba periodic sensul.

Suprapunerea planurilor spiritual, intelectual şi artistic se produce, în 1989, cu extraordinara sa carte *First Diasporist Manifesto (Primul Manifest al Diasporei)*. Într-o autocritică plină de ironie, el a ales un motto preluat din romanul *The Counterlife (Contraexistenţa)* al prietenului său Philip Roth: *Bietul om avea un evreu în creier.* Pentru Kitaj, iudaismul şi experienţa evreiască sînt două metafore convingătoare ale luptei dintre tradiţie şi modernitate, care i-au însufleţit creaţia.

Ca şi afirmarea identităţii sale evreieşti, redescoperirea desenului nu a rămas pentru Kitaj o problemă personală. Înlăturînd orice sugestie că revenirea la figurativ era de esenţă *postmodernă* sau conservatoare, Kitaj a căutat să-şi convingă prietenii artişti de radicalitatea şi utilitatea demersului său artistic. În 1976 el a organizat pentru Art Council o expoziţie de desene care s-a dovedit a fi evenimentul cel mai fecund în arta anilor '70, iniţiind o *întoarcere la ordine* în avangarda artistică britanică. *The Human Clay (Argila umană)* prezenta lucrări figurative ale unor artişti bine cunoscuţi pentru abordarea lor de tip abstract (de exemplu, Henry Moore) sau pentru imagistica pop (Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton), fiind introduşi şi numeroşi reprezentanţi ai figurativului, ignoraţi pînă în acel moment (de exemplu, Leonard McComb). În catalogul expoziţiei, Kitaj afirma că artiştii selectaţi, reuniţi în dorinţa de a fixa prin desen realitatea, compun *Şcoala de la Londra.*

https://biblioteca-digitala.ro

Pe un ton violent, Kitaj declară: *Dacă personalitățile ciudate și fascinante ce pot fi întîlnite aici s-ar fi bucurat barem de o parte din atenția și încurajarea internațională rezervate, în acest timp sterp, provincialismului și avangardei convenționale, atunci Școala de la Londra ar fi devenit mult mai adevărată decît ceea ce am construit eu în mintea mea.* De *Școala de la Londra* s-au ocupat negustori și critici de artă, referirile incluzînd mai întotdeauna nume ca Bacon, Kossof, Auerbach și Freud, aparținînd unor grupări diverse. Semnificativ din punctul de vedere al lui Kitaj este faptul că Auerbach și Freud erau refugiați din Germania nazistă.

Titlul expoziției polemice *Argila umană* a fost inspirat de un poem al lui W.H. Auden, subliniind astfel sensul literar al pledoariei sale pentru desen. Suprapunerea de planuri, artistic și personal, întoarcerea la desen ca punct generic al creației și întoarcerea la iudaism pot fi exemplificate prin folosirea termenului de *human clay (argilă umană)*; în 1976 acesta primește sensul de formă umană, iar în 1985, în eseul pentru catalogul expoziției personale, termenul este folosit de Kitaj cu sensul

Călătorul evreu / The Jewish Traveler

https://biblioteca-digitala.ro

Toamna în centrul Parisului / The Autumn of Central Paris (after Walter Benjamin)

de origine etnică.

Afirmarea originii sale evreiești era făcută în sensul strict intelectual, secular, al evreilor agnostici ca Franz Kafka și Walter Benjamin. (În *Primul manifest al diasporei*, Benjamin este prezentat ca cel mai reprezentativ și poate ultimul *diasporist*). La început, Kitaj a fost atras mai mult de angoasa intelectualilor decît de originea lor evreiască, dar cu timpul a ajuns să perceapă evreitatea ca metaforă potențială a suferinței și alienării. Benjamin a devenit pentru el un alter ego. Dincolo de fascinația ideilor sale radicale, Kitaj își identifica melancolia și natura diletantă a lui Benjamin. Este vorba despre un caz de identificare proiectivă, Kitaj fiind purtătorul simbolic al destinului mentorului său, după disperata sinucidere a acestuia, în 1940. *The Autumn of Central Paris after Walter Benjamin (Toamna în Centrul Parisului după Walter Benjamin)*, realizată în perioada 1972-74, folosește seturi de narațiuni care și-au pierdut înțelesul; straturile de citate - problema proletarului, vorbitorii însuflețiți, cafeneaua ca "interior în aer liber" - toate sînt legate de aspecte ale teoriilor lui Benjamin, ca și folosirea agitatorică a izvoarelor și a materialelor documentare.

https://biblioteca-digitala.ro

Despre Benjamin și alte vlăstare ale osîndite civilizații evreiești germane Kitaj a scris: *Viețile lor disperate au rupt șabloanele mediocrității și au pus în valoare comorile cosmopolitismului.* În *Primul manifest al diasporei* el își compara pictura cu valiza unui refugiat, un simbol portabil al Arcei. Își definește creația ca sumă a memoriei tribale, iar pe sine ca luptînd cu *îngerul diasporei*. Se simte uneori în tonul lui regretul pervers de a fi ajuns în Anglia cu un bilet de călătorie, cînd ar fi putut veni ca refugiat pe o corabie.

Cecil Court London WC2 (Refugiații) (1983-1984) este o lucrare impregnată de referiri personale și literare, multe fără explicație. Kitaj se înfățișează pe sine tolănit în celebrul scaun al lui Le Corbusier, simbol al modernismului. Pictorul identifica, într-o mărturisire, unul dintre personaje cu un oarecare Mr. Seligmann, refugiat de la care achiziționează multe cărți de artă. Figurile dilatate ce apar în această pictură par a fi *desprinse din distribuția nebunescului teatru idiș*, pe care Kitaj îl cunoștea numai din descrierile bunicii și din jurnalul lui Kafka. Prinsă în constrîngerea ghilimelelor, a parodiilor și auto-parodiilor, pensula sa aproape că se bîlbîie, asemenea lui Beckmesser, antisemitul caricatural din *Amurgul Zeilor* de Wagner.

Întoarcerea cu ajutorul cărților la originea evreiască îl determină să frecventeze comentarii religioase cum ar fi *Midrash*, texte cabalistice, *Zohar*, fragmente exegetice și povestiri, toate marcîndu-l fundamental ca artist și gînditor. El profesează chiar o afinitate față de *Diasporiștii Școlii din Yale*, făcînd o referire cam exagerată la criticile literare de tip deconstrucționist, după cît se pare în contul sprijinului său pentru *lectura deformată de tip creativ*, deși picturile și manifestul său sînt, așa cum a afirmat, *subsemnate de mine, adeptul scrierilor Midrash în care puteți avea încredere.* Kitaj a scris despre pictura sa: *Într-o zi vă voi destăinui cine sînt personajele mele, chiar dacă unii esteticieni găsesc strălucirea midrashică revoltătoare. Aș dori să pot picta în continuare firme, în spiritul unei diferențieri făcute de antisemitul meu favorit, Pound, care afirma că simbolul își pierde rapid încărcătura semantică, în timp ce semnul și-o înnoiește.*

Această idee se împacă greu cu evoluția majoră a lui Kitaj în ciclul *Patimilor*, simbol menit să sugereze Holocaustul. Ținînd seama de faptul că patru secole au fost necesare creștinătății pentru a consacra crucea ca simbol al Patimilor lui Iisus, el pune următoarea întrebare: *de ce să așteptăm să treacă patru secole de la suferințele noastre evreiești?* Simbolul pe care îl folosește este norul crematoriului: *încercarea mea foarte primitivă este echivalentă, ca simbol, crucii, ambele fiind purtătoare ale ideii de trecere a omului în moarte.* Hornul iese la iveală sub multe deghizări: în *The Jewish Rider* (1984-85) *(Călătorul evreu)*, de exemplu, covorul roșu de pe culoarul unui tren care îl poartă pe Michel Podra (istoric de artă și prieten al pictorului) printr-un peisaj idilic, către Auschwitz. (Kitaj a fost profund impresionat de faptul că *lagărul de la Buchenwald s-a construit pe același deal unde Goethe s-a plimbat adesea cu Eckermann*, o paradigmă pentru conflictul său interior ca artist evreu). Hornul revine în reprezentarea turnului de biserică din lucrarea *Autoportret ca femeie* (1985), în care Kitaj se prezintă ca femeie ariană, demonstrînd pe străzile Germaniei naziste, cu o pancartă pe care scrie: *M-am culcat cu un evreu* (ambivalența sexuală este o temă recurentă în creația sa). În lucrarea *Germania (Tunelul)* (1985) coridorul cu bolți arcuite, împrumutat din picturile de la San Rémy ale lui Van Gogh, devine coridorul care duce la camera de gazare - o nouă comprimare a planurilor: cel personal evreiesc și cel ținînd de istoria artei.

Kitaj nu a definit niciodată neologismul ideosincretic de *diasporist*. Cu siguranță acesta nu reprezintă o alternativă la sionism. Dimpotrivă, Kitaj se simte apropiat de acei gînditori care au promovat negația creativă a exilului. *Diasporismul este modul meu de existență. Este modul în care îmi concep lucrările; și nu e nevoie să fii evreu ca să fii un diasporist;* și adaugă Kitaj: *Diasporistul (evreu, negru, arab, homosexual, țigan, asiatic, emigrant dintr-un regim despotic, ghinionist etc.) este în mare măsură disprețuit, antipatizat, suspectat, uneori tolerat.* Extinzînd *diasporismul* la preferințele sexuale și de culoare, Kitaj a descoperit, de fapt, un alt termen pentru *însingurat.*

Într-o scrisoare pe care mi-a adresat-o recent, aflînd că voi citi un material despre el la Congresul AICA de la Viena, Kitaj a scris, în stilul lui caracteristic: *Dacă te duci la Viena... cred că știi că am studiat cu Paris von Gütersloh care a studiat cu Maurice Denis care a fost un discipol al lui Gauguin. Ieri am descris cuiva evreitatea mea ca pe un Tahiti personal.*

David Cohen
(traducere de Cristina Dan)

https://biblioteca-digitala.ro

DUANE HANSON

Turiştii II / Tourists II, 1989

Duane Hanson este un om ce are atîţia ani de experienţă pedagogică încît ştie să evite cu delicateţe gafele datorate orgoliului. Astfel, Hanson recunoaşte cu cea mai normală luciditate că a fost *inspirat de arta pop şi, în mod special, de lucrările lui George Segal.* El nu se fereşte a-l evoca nici pe modestul artizan George Grygo, pe care l-a întîlnit prin 1953 la Bremerhaven, cînd profesa în Germania Federală. Grygo era un sculptor modest, dar un meşteşugar inventiv, care l-a fascinat pe oaspetele american prin modul său de a exploata abil posibilităţile unor materiale moderne, cum ar fi răşinile sintetice şi fibra de sticlă. Ce-i ofereau acestea lui Hanson? Pentru artistul care, în acei ani, încerca a-şi găsi o expresie proprie în incontrolabilul univers al abstracţiei, aceste materiale excesiv de artificiale şi tehnologia lor miraculoasă deschideau drumul complicat ce duce la găsirea identităţii stilistice.

Azi îl cunoaştem pe Duane Hanson ca maestru al iluzionismului sculptural; pe atunci, el însuşi se simţea rătăcit în voga inevitabilei abstracţii. Ulterior, declara că nu a fost nicicînd capabil să facă o imagine complet

https://biblioteca-digitala.ro

nefigurativă. Cîtăva vreme trebuie să fi resimţit această "neputinţă" ca pe o tară, un handicap. Dar un specialist în psihologia abisală ar fi fost şi atunci în stare să-i explice că o bună parte a omenirii nu se poate împiedica să vadă ceva şi acolo unde nu pare a fi nimic. Exemplul clasic îl constituie cititorul în cafea.

Şapte ani petrecuţi într-o Germanie ce nu arăta în realitate aşa cum fusese ea prezentată, în primii ani de după război, americanilor victorioşi, îi vor fi sporit sensibilitatea faţă de realităţile sociale, acestui urmaş al unor colonişti veniţi în Statele Unite din recea Suedie. Revenit în America, găseşte un climat încordat, ce corespunde stării sale psihice. Trebuia cu orice preţ să se elibereze din chingile aşa-numitului *modernism abstract*, iar prilejul îl oferea însăşi banalitatea renumitului "mod de viaţă american". Deşeuri, segregaţie rasială, violenţă şi război: acestea vor deveni temele sale, pentru a căror abordare demascatoare va fi la fel de brutal agresat de critică precum erau şi modelele lui.

Dar curajul identităţii hiper-realiste eliberate, regăsite, va fi răsplătit. În anul 1972, la expoziţia *Documenta 5* din Kassel, Duane Hanson dobîndeşte un prestigiu european ce nu se compara cu faima sa - mai degrabă proastă - din Statele Unite. În perioada '76-'78 el va obţine însă un impresionant record american de public, reuşind ca la Whitney Museum să se facă la casa de bilete o coadă pentru care l-ar fi invidiat orice organizator al unei cupe mondiale de baseball...

Sculptorul este un om calm şi firesc, deprins a controla şi a practica normalul. La conferinţele de presă, el apare într-o cămaşă înflorată, ca un turist - deşi cu mult mai discret şi mai reţinut decît conaţionalii săi pe care i-a portretizat în această postură, în 1988. În schimb, seara, la vernisaj, se prezintă sobru, academic, în alb-negru. Se simte că are plăcerea de a trăi, de a comunica vorbind aproape în şoaptă, rostindu-se despre sine cu o uşoară distanţare ironică.

Una dintre piesele cele mai impresionante este *Autoportretul cu model*: deşi subiectul decurge logic din filosofia şi din tehnica lui Duane Hanson, el obligă la o comparaţie cu maeştrii realismului olandez, a căror virtuozitate denunţa vanitatea existenţei fizice. Iluzia absolută, pe care sculptorul american o culege de pe stradă, în cel mai propriu sens al cuvîntului, are ceva metafizic, ca şi cum în culoarea egal de intensă a chipurilor ar pluti duhul morţii, rigiditatea cadaverică. Şi este potrivit a fi evocat aici fiorul ciudatei încleştări dintre viaţă şi moarte, ce apare în multe filme ale unui alt descendent spiritual al lui Ibsen, regizorul Ingmar Bergman.

Utilitatea acestor referinţe culturale pare dublu motivată cînd vorbim despre un artist contemporan, exponent al societăţii de consum, dar a cărui operă a fost nu o dată comparată cu straniul cabinet al figurilor de ceară al Doamnei Tussaud. În primul rînd, domnul Hanson - ca orice mare iluzionist - nu şi-a propus *să concureze registrul de naşteri al stării civile*. Cu mult simţ al auto-ironiei, el amplasează chiar la intrarea în expoziţie statuia unui paznic de sală; dar scopul gestului său nu îl reprezintă minciuna realismului extrem, iresponsabil, ci intensificarea, hipertrofierea realităţii. De aici provine acel vînt metafizic din *panorama deşertăciunilor* - memento mori.

În al doilea rînd, "figurile" lui Duane Hanson s-au născut dintr-un rafinament tehnic ce nu poate fi sesizat la prima vedere. Adepţii realismului fotografic ar merita să studieze evoluţia unei meserii complexe, ce îmbină arta regizorului cu cea a creatorului de reclame, care foloseşte documentul fotografic, pentru a selecta "poza" expresivă, şi chiar cu înţelepciunea zidarilor, pentru ca gestul oprit să fie conservabil conform legilor staticii. Se ştie că aceşti oameni sînt mulaje, ecorşeuri costumate, dar se înţelege prea puţin că arta conţinută în ele nu se reduce la meşteşugul copierii şi al machiajului.

Tematic, s-a produs o evoluţie de la subiectele cu caracter social acut, de la personaje anonime, la personaje din mediul apropiat artistului, care lasă a ieşi din ele doza de *osteneală şi disperare* - cum spune autorul însuşi - pe care o trăiesc amîndoi, împreună, în contactele lor cotidiene.

Nu este lipsit de importanţă faptul că aceste tablouri vivante au devenit sursa - nu doar subiectul - a numeroase anecdote. Şi s-ar putea să-l dezamăgim azi pe Lessing, argumentînd prin opera lui Duane Hanson că, practic, artele temporale nu sînt atît de clar diferite, incongruente, faţă de artele vizuale. Metoda de lucru este, şi în acest caz, definitorie pentru mesaj - un fel de terapie căreia Duane Hanson îi datorează, prin efortul propriu, luciditatea de care vorbeam la început. Poate că dintotdeauna el era talentat prin luciditate şi calm, dar din acestea a făcut o metodă a criticii sociale.

Radu Procopoici

https://biblioteca-digitala.ro

MIHAELA ILINCA

vestimentaţie şi modă

Pentru vizitatorul expoziţiei Mihaela Ilinca (*Galateea*, august 1992) ca şi pentru participantul la spectacolul prezentării de modă a aceleiaşi artiste, în *Rotonda* Teatrului Naţional, etajul IV, comentariul de faţă nu se doreşte a fi o cronică, ci o modalitate de a aduce, într-un context mai larg al vieţii sociale şi artistice contemporane, cîţiva martori şi cîteva argumente pentru o dezbatere despre modă şi vestimentaţie, implicit despre rolul şi rostul designerului de modă.

Pentru Mihaela Ilinca lumea vestimentaţiei nu este altceva - cum ar spune un mare poet portughez - decît o mască sau o submască a sufletului, adică o diversitate de înfăţişări, să le spunem apariţii sau travestiuri ale persoanei şi ale personalităţii. Or, corespondenţa desăvîrşită între mască, între vestimentaţie şi personalitatea celei care o poartă este îndeobşte obiectivul şi reuşita artistei. În acest teatru sau în această lume artistică a contemporaneităţii - fie că e vorba de pictură, de sculptură sau de vestimentaţie - în care excesele fie că se dizolvă în neant sau în dezordine, fie că se cantonează în reguli ştiute ale unor curente artistice revolute, Mihaela Ilinca impune prin cîteva argumente elocvente.

1. Schiţa iniţială sau crochiul, departe de a fi o simplă încercare, conţin datele esenţiale ale viitoarei opere şi au autonomie artistică.

2. Încă din această fază iniţială, fiecare obiect apare ca învăluit, înconjurat într-o virtuală mandală, ca un fluture în crisalida din care pare a izbucni aerian, deşi fiecare formă este bine şi clar definită, sculptural parcă, de o plasticitate şi de o volumetrie evidente.

3. În ciuda avalanşei de stiluri care, de la atitudinea retro a anilor '60, a deschis în vestimentaţie cale liberă tuturor combinaţiilor. Mihaela Ilinca inventează noi reguli, ca jocul de plinuri şi goluri determinat de structura materiei textile, alternanţele cromatice, impunînd mereu noi şi surprinzătoare soluţii.

4. Deşi recunoaşte valoarea de inspiraţie a costumului popular românesc, Mihaela Ilinca se situează pe cu totul alte meridiane, inspirîndu-se din arta şi cultura orientală - de la desenul costumului nipon de samurai şi pînă la sari-ul indian, ceea ce în aparenţă ar putea explica preferinţa pentru mandală ca împlinire a formei.

5. Artista urmăreşte şi menţine cu acribie punerea în valoare, prin vestimentaţie, a frumuseţii corpului omenesc. De aici, pe de o parte, restudierea normelor stabilite în această privinţă de Renaşterea italiană, iar pe de altă parte, utilizarea în acelaşi scop a combinaţiilor de structuri textile. În loc de a sublinia sculpturalitatea corpului prin mularea materialelor dense, pline, ea îmbracă trupul mai întîi cu materiale uşoare, transparente. În jurul corpului astfel marcat sculptural, spre a-şi definitiva creaţia, obiectul încărcat cu funcţii utilitare şi sensuri simbolice, artista foloseşte contexturi pline, eşarfe, drapaje, care oricum fac parte din structura de croi a obiectului.

6. Într-o asemenea situaţie, Mihaela Ilinca îşi impune apoi, cu îndrăzneală, propriile inovaţii în materie de croi; aş aminti dintre acestea una singură, foarte evidentă, curajoasă şi expresivă: legarea directă a gulerului unei rochii, de pildă, de mînecile acesteia.

Pasionată, cu o fantezie în permanentă efervescenţă, artista lasă doar impresia unei libertăţi hazardate, deoarece ea controlează permanent relaţia dintre sensibilitate şi raţiune, menţinîndu-se într-un remarcabil echilibru.

Olga Horşia

MIHAELA ILINCA, born 1961, Bacău
1984 - graduated the Fine Arts Institute of Bucharest
1992 - one man show, *Galateea* Gallery (fashion design)

Olga Horşia is a specialist in folk art and in decorative arts.

https://biblioteca-digitala.ro

SUMAR

6/1992

EDITORIAL 1

Sfîrşit de partidă / Deadline & Deadend — Călin Dan

ISTANBUL 2

A 3-a Bienală Internaţională de Artă / The Third International Biennial of Art — H. H. Gruenwald, Iosif Kiraly, Călin Dan, Dan Mihălţianu

★★★ — Dan Perjovschi

GORDUZ 13

Verticalitatea nevăzută / The Hidden Vertical — Theodor Redlow

Exerciţiu de însingurare / Practicing the Loneliness — Mihai Sârbulescu

CHIRA 21

Vreau să elimin această dragoste superficială (interview) / I Want to Kill that Superficial Love — Călin Dan

Spaţiul, timpul şi maşinăriile domnului Chira / Mr. Chira, his Time, his Space, his Clockworks — Ioan Horga

KITAJ 28

Poetica diasporei / Poetics of Diaspora — David Cohen

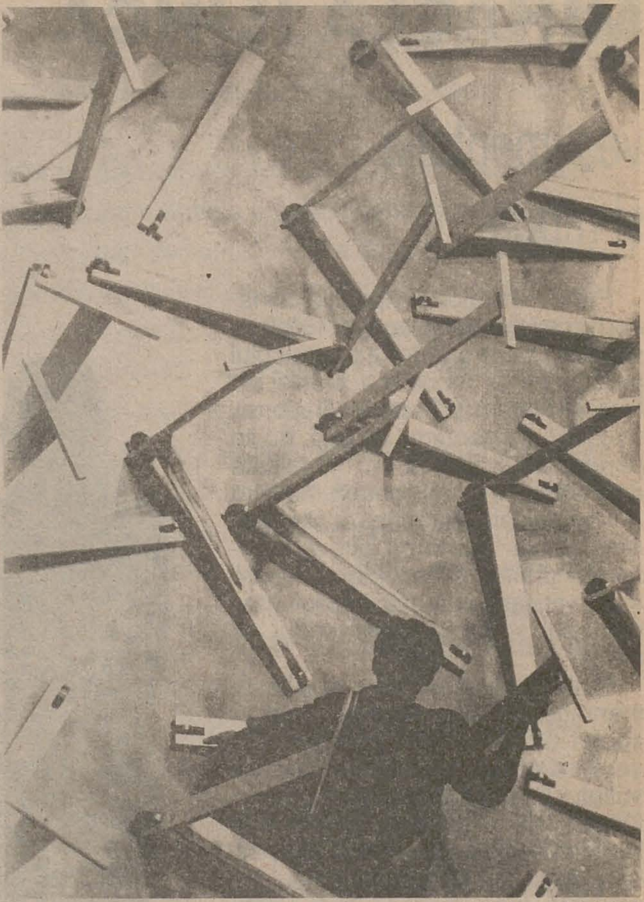
DUANE HANSON 33

Corespondenţă din Köln / Letter from Cologne — Radu Procopovici

MIHAELA ILINCA 35

Vestimentaţie şi modă / Clothes and Fashion — Olga Horşia

Coperta / Cover I : Talpa Profetului / The Sole of the Prophet, Topkapi
foto: Dan Mihălţianu
III: Mihaela Ilinca, creaţie vestimentară
IV: Istanbul - foto: Iosif Kiraly



subREAL - EURASIA

ARTa — C.A. Rosetti 39 P.O. Box 13-80
Bucureşti - România
Tel.401-6.13.13.80 Fax:401-3.12.10.08.

Editor: Ministerul Culturii / the Ministery of Culture

Redactor şef / Chief Editor:
Călin Dan
Redactori / Editorial Staff:
Theodor Redlow, François Pamfil
Grafica / Graphics:
Dan Mihălţianu
Fotoreporter / Photography:
Iosif Kiraly
Corectura / Proof reading:
Ileana Savu
Administrator / Administration:
Claudiu Teodorescu

Apare cu sprijinul fundaţiei Soros
şi al Guvernului României - Departamentul Informaţii
With a support from the Soros Foundation and
the Romanian Government - the Department of Informations.

Tehnoredactare şi tipar FED

Abonamente, 6 apariţii anual (fără taxe de expediţie): 600 lei
Subscription, 6 issues per year (mailing taxes included):
32 US$ for Europe, 39 US$ for overseas
Cont în lei: ARTa - BCR-SMB 64.51.31.908
Hard currency account: ARTa - 47.21.1.16.0235.0 BCR-SMB
Se distribuie şi prin reţeaua de librării HUMANITAS

Lei 100

https://biblioteca-digitala.ro

JUDITH ANGEL GHEORGHE I. ANGHEL CORIOLAN BABEȚI IMRE BÀASZ HORIA BERNEA ION BITZ
GETA BRĂTESCU BARBU BREZIANU AUREL BULACU OLGA BUȘEAG FLORICA CERCEL VASILE CERC
JEAN CHRISTOPH AMMANN DORU COVRIG CĂLIN DAN IOAN DEAC BISTRIȚA SORIN DUMITRESC
ȘERBAN FOARȚĂ MARIN GHERASIM GRIGORESCU ION ADRIAN GUȚĂ IOAN HORGA HORIA HORȘIA
GHEORGHE ILIESCU-CĂLINEȘTI LUCIA IOAN IONEL JIANU PETER JACOBI JOSIF KIRALY IVAN
MESTROVIC AURELIA MOCANU PAUL NEAGU PETRE OPREA ANCA OROVEANU FRANÇOIS PAMFIL
CRISTINA PANAITE ILEANA PINTILIE LUCIAN PINTILIE RADU PROCOPOVICI CONSTANTIN PRUT
DINU RĂDULESCU THEODOR REDLOW PAULA RIBARIU subREAL ANDREI ȘERBAN ALEX. LEO
ȘERBAN PAVEL ȘUȘARĂ ALEXANDRA TITU CRISTIAN VELESCU GHEORGHE VIDA MARIAN ZIDARU

JUDITH ANGEL GHEORGHE I. ANGHEL CORIOLAN BABEȚI IMRE BÀASZ HORIA BERNEA ION BITZAN
GETA BRĂTESCU BARBU BREZIANU AUREL BULACU OLGA BUȘEAG FLORICA CERCEL VASILE CERCEL
JEAN CHRISTOPH AMMANN DORU COVRIG CĂLIN DAN IOAN DEAC BISTRIȚA SORIN DUMITRESCU
ȘERBAN FOARȚĂ MARIN GHERASIM GRIGORESCU ION ADRIAN GUȚĂ IOAN HORGA HORIA HORȘIA
GHEORGHE ILIESCU-CĂLINEȘTI LUCIA IOAN IONEL JIANU PETER JACOBI JOSIF KIRALY IVAN
MESTROVIC AURELIA MOCANU PAUL NEAGU PETRE OPREA ANCA OROVEANU FRANÇOIS PAMFIL
CRISTINA PANAITE ILEANA PINTILIE LUCIAN PINTILIE RADU PROCOPOVICI CONSTANTIN PRUT
DINU RĂDULESCU THEODOR REDLOW PAULA RIBARIU subREAL ANDREI ȘERBAN ALEX. LEO
ȘERBAN PAVEL ȘUȘARĂ ALEXANDRA TITU CRISTIAN VELESCU GHEORGHE VIDA MARIAN ZIDARU

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro